



كل شيء عن

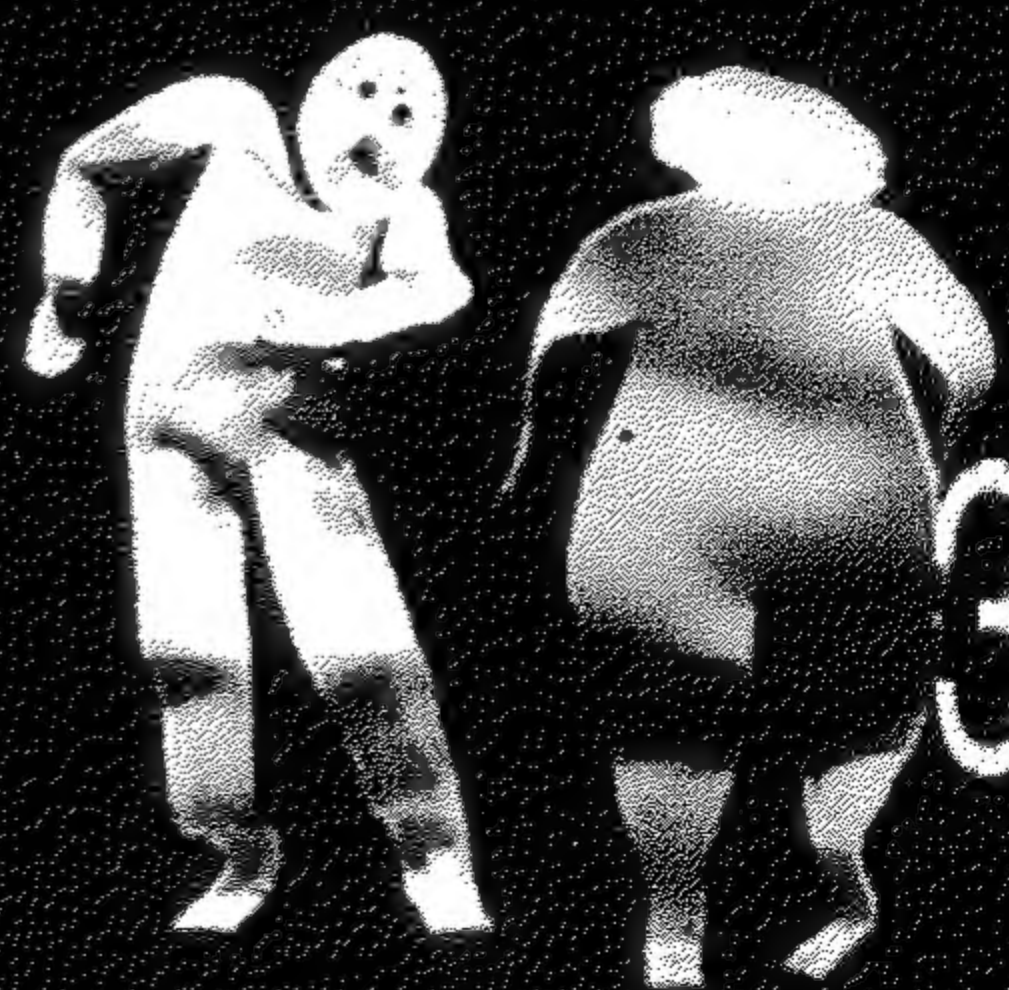
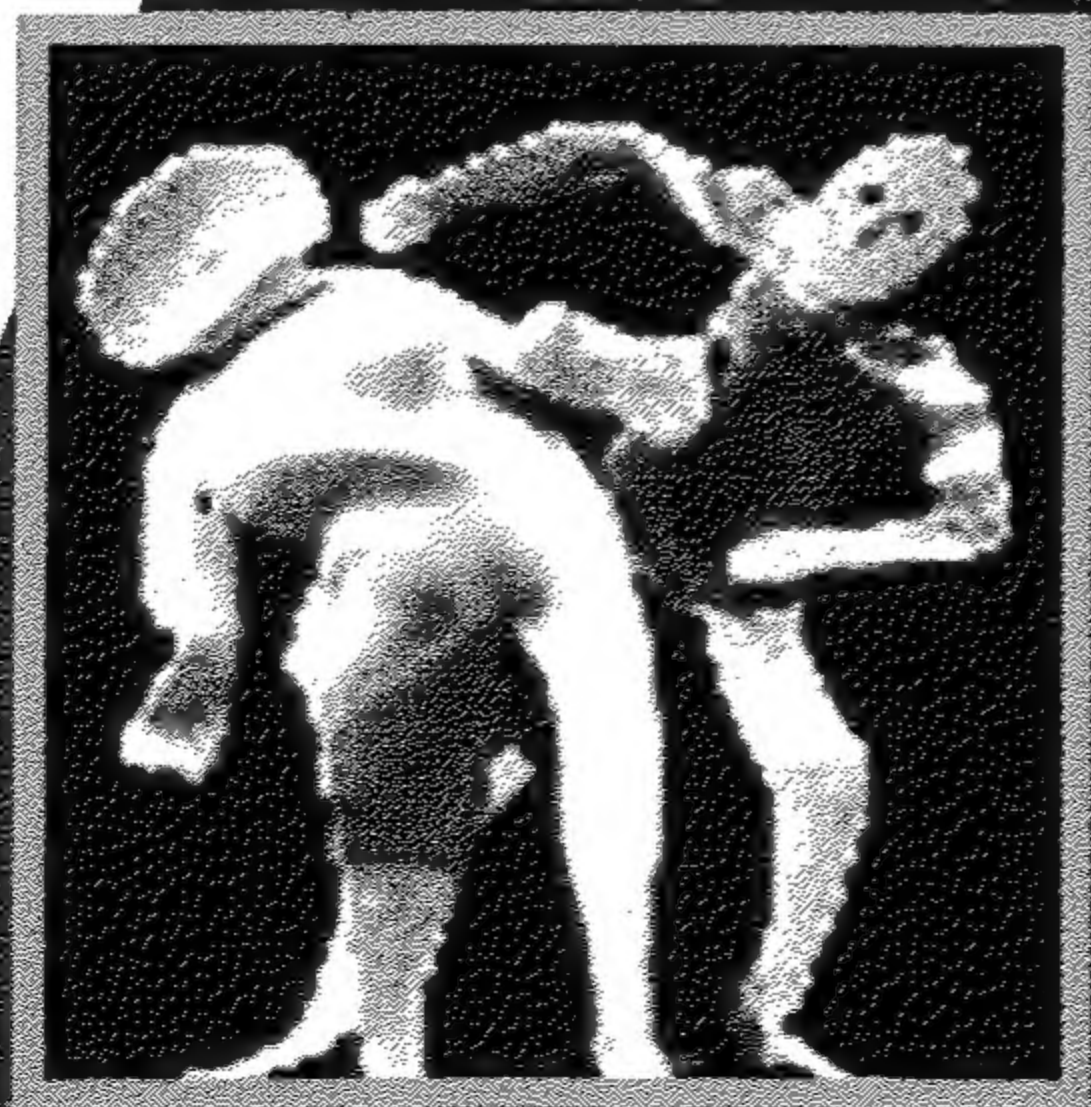
التمثيل الصامت

فهم و أداء الصمت المعبّر

تأليف : ماراثين شيارد لوشكي

ترجمة و تقديم :

سوسامي صسلاح



330

المشروع القومي للترجمة

كل شيء عن التمثيل الصامت

فهم وأداء الصمت المعبر

تأليف : مارافين شپارد لوشكى
ترجمة وتقديم : سامى صلاح



المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

– العدد : ٣٣٠

– كل شيء عن التمثيل الصامت

(فهم وأداء الصمت المعبر)

– مارافين شيبارد لوشكي

– سامي صلاح

ALL ABOUT MIME

Understanding & Performing the Expressive Silence

By : Maravene Sheppard Loeschke

Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, (c) 1982

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

7 مقدمة المترجم
23 تصدير
	(١) مقدمة (An Introduction) :
29 المايم : ما هو ؟
31 المايم والباننومايم : ما الفرق ؟
33 تاريخ موجز
35 المدارس الثلاثة للمايم
37 النوعان الرئيسيان للمايم : الحرفى والتجريدى
41 صامت أم لا ؟ استخدام الصوت
42 ملخص
	(٢) مدارس المايم (The Schools of Mime) :
47 المدرسة الشرقية
53 المدرسة الإيطالية
59 المدرسة الفرنسية
65 ملخص
	(٣) مؤدى المايم (The Mime Performer) :
73 الفكرة
77 الطاقتان الرئيسيتان للمؤدى : طاقة المؤلف المسرحى وطاقة الممثل
79 تقنيات العرض
103 ملخص

(٤) الماييم الحرفي (Literal Mime) :

111 القطعة الكوميدية الفردية (الصولو) (The Comic Solo)
135 القطعة الكوميدية الثنائية (الدويتو) (The Comic Duet)
137 القطعة الكوميدية الثلاثية (تريو) (The Comic Trio)
139 حب الكوميديا
141 القطع الفردية والقطع الثنائية الجادة المتركزة حول شخصية
145 ملخص

(٥) الماييم التجريدي (Abstract Mime) :

151 قطع تجريدية مختلفة
163 الصور / الرموز أو المفاهيم (Images)
169 التركيب (البنية)
173 المرح
174 الحركة
175 الشخصية
176 الموسيقى واعتبارات أخرى
179 ملخص

(٦) الإيماءات والإيهامات (Gestures and Illusions) :

185 تقديم
189 الإيماءات
203 الإيهامات
215 ملخص

(٧) مشيات الماييم (Mime Walks) :

219 تقديم
221 المشيات
239 ملخص

241 خاتمة

245 ملاحق

مقدمة المترجم

فى هذا القرن قام بعض الباحثين بتعريف «غريزة التمسرح» على أنها «دافع طبيعى للحدث الدرامى يتواجد عند البشر جميعاً» ، وأنها الجهد الذى يبذله الفرد كى يبدو مختلفاً عن حقيقته : إنها ممارسة التصنع ، فالفعل الدرامى يشكل جزءاً من تصرفنا ، وربما نمارسه بلا وعى على الإطلاق .

وفى عام ١٩٤٩ عرف الناقد فرنسيس فرجسون (Francis Fergusson) غريزة التمسرح على أنها شكل كامن للإدراك الإنسانى وسماها «الوعى المسرحى»^(١) .

وبالتالى - حيث إن البشر يمتلكون ما يمكن تسميته بالميل الغريزى للتمسرح ، أو للتظاهر / والتشخيص ، ولإدراك الفعل الدرامى وتقليده - فإننا نستطيع أن نعود للماضى السحيق ، للعصر الحجرى عندما كان الإنسان يرسم الحيوانات فى الكهوف - ولقد حاول روبرت إدموند چونز^(٢) أن يتخيل ميلاد فن التمثيل ، فقدم وصفاً للإنسان البدائى بعد عودته من رحلة صيد : ها هو يجلس مع عشيرته حول النار ، محاولاً أن يحكى لهم كيف صرع الأسد ، ويقرر أن أفضل طريقة هى أن يحكى لهم ما حدث بـ «الإيماءة» ، وبالتعبير الجسدى ، وربما بعض الأصوات - فلم تكن اللغة قد اخترعت بعد !

هذا التصور لا يشير فحسب إلى أن التمثيل ولد مع مولد الإنسانية ، بل أيضاً إلى الحقيقة المعروفة ، وهى أن الحركة سبقت الكلمة ، والإيماءة سبقت الإلقاء ، والحركة والإيماءة مع ما فيهما من تعبير هما لب فن الماييم ، أو التمثيل الصامت .

والحديث عن «المايم» قد يبدأ ولا ينتهى أبداً ، أما أن نمنحه تعريفاً فيكاد يكون مستحيلاً ، فأن نقول - كما فى القاموس - إنه فعل محاكاة سيكون محدوداً وقاصراً بشكلٍ ما ، وأن نقول إنه مسرح بلا كلمات سيكون أن نهبط به إلى حالة الطفل قبل أن يتعلم الكلام ، وأن نقول إنه فن يرينا فيه الفنان كيف يلتقط الزهور دون أن يكون هناك زهور ،

أو كيف يتسلق درجات متخيلة ، فكأننا نحدده في لعبة ألغاز ، وأن نقول ... في الواقع إنه يمكننا أن نستطرد أكثر ، فهم يقولون أشياء كثيرة عن المايم .

«مايم» كلمة يونانية معناها يحاكي ، وحرفياً محاكاة ، أما أصل كلمة بانتومايم فيحوطها الغموض ، ويقال إنها مشتقة من الكلمة اليونانية «بانتوميموس pantomimos» ، وتعني «من يقلد كل شيء» ، وإنها مقسمة إلى «بان» . (كل) و «تو» (هم) ومايم (يقلد) ، أى «كلهم يقلد» .

وهناك أسطورة عن نشوء البانتومايم تقول إن الشاعر / الممثل ليثيوس أندرونيكوس (Livius Andronicus) في ٢٤٠ ق . م. (٣) كان الإعجاب به شديداً في إلقاء أشعاره ، فقدم عروضاً كثيرة حتى فقد صوته ، فعين خادماً له ليقول الأشعار ويمثل هو التعبيرات !

ما هو مؤكد هو أن كلمة «مايم» قد غيرت معناها عبر الزمن ، حيث إنها في بدايتها كانت دراما صامتة تسخر من أخطاء المجتمع المعاصر ، فقد وجدت كلمات وجمل حوارية قصيرة ، ثم «مطت» نفسها لتسع كل المراحل : الهزل (farce) ، الهجاء (satire) والتهريج (clowning) ، وقد استقر المايم ، بتأكيده على الهجاء ، على شخصيات نمطية عديدة ، مثل «التاجر» ، و «القاضي» ، و «رجل البوليس» ، إلخ .

وإذا تعرضنا لكلمة «بانتومايم» ، فسوف تزداد الحيرة ، فـ «المايم» و «البانتومايم» مصطلحان متلازمان ، أحياناً يتميزان ، وكثيراً ما يندمجان ليصبحا شيئاً واحداً ، وقد تغير هذان المصطلحان في المعنى وأصبحا مختلطين عبر القرون ، واليوم يستخدم كلاهما - كما تقول مؤلفة هذا الكتاب - بشكل تبادلي ليشيرا إلى الأداء الإيمائي بلا كلمات .

لكن في العصور القديمة كان هذان المصطلحان يشيران إلى ظاهرة مميزة ومختلفة ، فكلمة «مايم» ، من الكلمة الإغريقية «ميموس mimos» ، كانت في الأصل تعنى شكلاً من أشكال المسرحيات الكوميديّة الشعبية ، ثم أصبحت تعنى الممثل الذي يقوم بتمثيلها ، وكانت هذه المسرحيات في البداية تسخر من الشخصيات الأسطورية ، لكنها فيما بعد أصبحت عبارة عن «اسكتشات» عن الحياة المعاصرة وقتها .

وكان الممثلون الذين يترجمون مشهداً ما بالإيماءة أو الرقصة - وغالباً بأقنعة - يسمون فناني بانتومايم ، وكان فنانون الماييم الإغريق يعرضون في الأسواق ، وكانوا يشبهون كثيراً المؤدين في الكاباريه اليوم ؛ كانوا ينهمكون في قفشات هجائية غير مقيدة بحس أخلاقي أو بضوابط اجتماعية .

وكان الماييم الروماني مماثلاً ، مع استخدام الرقص والموسيقى والجمنازيات والتهريج ، وعلى النقيض من فنان الماييم اليوناني ، كان فنان البانتومايم الروماني ممثلاً وراقصاً في آن ، مستحوذاً على المسرح وحده ، ومصوراً من خلال الإيماءة والحركة والوضع والملابس دراما كاملة ، يتقمص فيها كل الأنوار المطلوبة بشكل متتابع .

وفي العصور الوسطى وحتى عصر النهضة كان مصطلح عرض صامت (dumb show)^(٤) يستخدم للمسرحية ، أو مشهد يؤدي في صمت مستخدماً الإيماءات ، والمثال الواضح والشهير على ذلك هو المشهد الذي تقدمه فرقة الممثلين التي استقدمها هاملت في مسرحية شكسبير التي تحمل هذا الاسم ، كان العرض الصامت في هذه الفترة جزءاً لصيقاً ومرتبطاً بالمسرحية ، وكان الهدف منه التنبؤ بالحدث الذي يليه وإضفاء معنى رمزي أو فلسفي على هذا الحدث .

فيما بعد كان نفس الشكل يسمى «بانتومايم» ، وعموماً كان هذا المصطلح يستخدم منذ ذلك الوقت للعرض الصامت مع تنويعات ، تنويعات كثيرة .

يقول رولف باري : «ليس للبانتومايم تاريخ متماسك ، رغم أنه يمكن ملاحظة آثار له على مدى فترة تصل إلى ثلاثة آلاف سنة ، وحتى من المحتمل أنه أقدم من ذلك ؛ لأن الدراما ولدت مع البشرية ذاتها ، وكانت الإيماءة هي الشكل الأول للتعبير والتواصل الاجتماعي» ، ومن الثابت أن عرض الماييم كان قد تطور وتنوع بالفعل عندما ظهر في السجلات القديمة ، ولذلك لا نعرف منذ متى وجد بالفعل ، ولكن لأن الأوصاف الأولى قليلة ، فالمؤرخون يبدأون عادة بمناقشة الماييم المسرحي مع الإغريق والرومان .

عند الرومان ، كان فنانون الماييم - من الناحية الرسمية - يحتلون أدنى طبقة من طبقات المجتمع ، لكن شعبيتهم وصلت إلى درجة أن الجمهور كان كثيراً ما يحفظ أسماءهم ، كانت مسرحياتهم «شرائع من الحياة» ، وشديدة السخرية ، وبالفة البذاءة،

مع تركيز كبير على قصص الخيانات الزوجية وحيل الخداع ، وفي فترة الإمبراطورية الرومانية ، إلى جانب أن كلمة «بانتومايم» تشير إلى الفنان الذي يؤديه ، كان البانتومايم/ الممثل الروماني راقصاً يقوم بمفرده بتفسير الأدب القديم ، وخاصة التراجيديات ، بمصاحبة سرد غنائي وموسيقى الفلوت ، مع استخدام عدة أقعنة .

وتعددت الآراء حول البانتومايم ، فقد أعلن بعض الباحثين أن «البانتومايم ، في العصور القديمة كان عبارة عن مسرحية تقوم بشكل أساسي على المحاكاة ، وإلى جانب الفعل الصامت كان البانتومايم يتضمن النص الذي يصف الأحداث ، والموسيقى المصاحبة» ، وقال آخرون إنه في منتصف القرن الثامن عشر ابتدع أحد فناني الماييم ، ويدعى نوفير (Noverre) ما أسماه بـ «البانتومايم البطولي» (heroic pantomime) .

وفي فرنسا ولد بانتومايم آخر قام بابتكاره أفراد عائلة تخصصت في هذا الفن ، وهم آل فونابوليس (Funabules) ، فقد كانوا يعرضون مسرحية تحوى عناصر الحوار والتمثيل والرقص ، وهو شكل مأخوذ من الكوميديا ديلارتي (commedia dell'arte)^(٥) واليوم يعتبر البانتومايم أحياناً مصطلحاً ذا محتوى ضئيل ، ويستخدم غالباً بلا صلة بالموضوع ليصف مسرحية بلا نص وبلا رقص .

ويتفق كثيرون من الدارسين على أن «البانتومايم هو لغة الفعل أو العرض الصامت (dumb Show)» ، ويرون أن «البانتومايم الحديث هو فن التعبير عن العواطف، بينما البانتومايم المعروف بالـ «كلاسيكي» هو وسيلة ترجمة الكلمات باستخدام الإيماء» .

إذن بإمكاننا أن نرى أن التمييز الجوهرى بين المصطلحين هو أن كلمة «مايم» تمثل الممثل الذى يعبر عن نفسه بالإيماءة ، وكلمة «بانتومايم» تشير للمسرحية المؤداة بالتمثيل الصامت ، فالإيماءة هي حركة لها كلمة محددة أو مغزى مهنى ، أما المسرحية فتشير إلى وجود حبكة وشخصيات وحدث وحوار ؛ لذلك أحياناً يستخدم مصطلح مايم/الكلمة (word-mime) للدلالة على بانتومايم ، فكلمة «بانتومايم» تستخدم عموماً لتعنى رواية قصة أو حادث دون استخدام كلمات ، إنه فعل الجسد للكشف عن فكرة ، إنه فعل درامى مكثف .

فى هذا الصدد ىجدر بنا أن نذكر فرانسوا دىلسارت (Francois Delsarte) الذى ساهم فى استحداث «قوانين» لحركة الجسد وإيماءات اليد والوجه ، والذى أمضى سنوات من الدراسة المجتهدة فى محاولة لصياغة هذه القوانين ، والتى ستكون فى دقة المبادئ الحسابية^(٦) .

كان دىلسارت معلماً للتدريب الصوتى والإلقاء ، وقد اتخذ هذه المهنة عندما فقد صوته نتيجة لتوجيهات خاطئة فى معهد الكونسيرفاتوار بباريس ، ومستسلماً لما هو حتمى شجب دىلسارت المسرح واتخذ مهنة الأستاذ ، وكان يرى أن الفنان ىجب أن ىكون له ثلاثة أهداف : أن يؤثر ، وأن ىثير الاهتمام ، وأن ىقنع ، وهو ىثير الاهتمام بـ «اللغة» ، ويؤثر بالـ «فكر» ، وهو ىؤثر ويثير الاهتمام ويقنع بالـ «إيماءة» ، ويضيف أن اللغة هى الأضعف فى الثلاث وسائل ، فى موضوع المشاعر لا تبرهن اللغة على شىء ، لىس لها قيمة حقيقية عدا ما ىمنح لها عن طريق الإعداد للإيماءة .

ويعتقد دىلسارت أن الإيماءة تتصل بالروح ، وبالقلب ، وأن اللغة تتعلق بالحياة ، وبالفكر ، وبالعقل ، وحيث إن الحياة والعقل تابعان للقلب ، وللروح ، فالإيماءة هى الوسيلة العضوية الأساسية ، ولذا فهى تمتلك السمة الملائمة ألا وهى الإقناع ، وهى تستعير من الوسيلتين الأخرين الاهتمام والانفعال ، إنها تعد الطريق – فى الواقع – للغة والفكر ، وهى تسبقهما وتتبأ بقدمهما ، إنها تؤكدهما .

ومن أفكاره التى ألهمت فنانى القرن العشرين – ومنهم مؤلفة هذا الكتاب – قوله بأنه لابد أن ىكون للإيماءة دافع ، وأن أفضل إيماءة هى أقلها وضوحاً ، كذلك تأكيده على أن الفهم يلعب دوراً فى كل شىء نعبر عنه ، وأن هناك ثلاثة مراكز توضيحية فى الجسد : الكتف ، والكوع ، والوسط ، وأيضاً نصيحته للممثل / أو فنان الماييم بأن يدع وضع جسمه وإيماعته ووجهه ينبئنا مسبقاً بما سىجعل الجمهور ىحس به .

عن دىلسارت ىقول لى ستراسبج^(٧) : «فى القرن التاسع عشر أصبح الفرنسى دىلسارت ساخطاً على تقنيات التمثيل الروتينية التى تُعلم فى زمنه ، ولوعيه بسمتها الآلية والمحبطة ، فقد تطور إلى إدراك أنه تحت ضغط الغريزة أو العاطفة الطبيعية ىتخذ الجسد الوضع أو الإيماءة الملائمة ، وهذه الإيماءة لم تكن ما تعلمه من مدرسيه لكنه – لعدم قدرته أو عدم رغبته فى الاعتماد على ما اكتشفه – حاول أن ىخلق سلسلة جديدة من الأوصاف التصويرية المتقنة التى انتهت بكونها آلية مثل تلك التى اعترض

هو عليها ، لم يكن العصر مستعداً ، لأن فهم الوعي واللاوعي ، وتوظيف الحواس ، ومعرفة السلوك العاطفي، لم يكن قد تقدم بما يكفي لأن تستخدم في ممارسة محددة.

بالعودة إلى «تعريف» الماييم والبانتومايم ، لابد من المرور في عجالة على آراء بعض فناني الماييم : نجد أن چاك ليكوك^(٨) يعرف «البانتومايم» بأنه الإيماءة تحل محل الكلمة (أنت ، أنا ، يعوم ، إلخ) ، و «الماييم» بأنه التواصل عندما لا توجد كلمات ، ولا يكون هناك حاجة إليها ، وبالنسبة لمارسيل مارسو فالمايم هو تطابق أو تماثل جسدي مع العناصر التي تحيط بنا ، وهو فن الإيماءة والموقف أو الاتجاه .

ويتفق عدد من فناني الماييم الفرنسيين المعاصرين على نفس المفاهيم العامة : أن «البانتومايم» هو الإحلال محل الكلمة ، وأن «الماييم» صامت وغير أدبي .

و «الماييم» بالنسبة لچان - لوى بارو^(٩) هو فن الصمت ، ويتبعه عن قرب الـ «بانتومايم المباشر» *direct pantomime* عند أنتونين آرتو^(١٠) ، حيث تمثل الإيماءات أفكاراً أو اتجاهات العقل ، أو جوانب من الطبيعة ، ويتم ذلك بشكل مؤثر وملمس ، بدلاً من أن تمثل كلمات أو عبارات ، لكن بالنسبة لبارو كان «البصري» هو المقوم الأساسي المَهْمَل في المسرح ، وتحت التأثير الأبعد مدى لفنان الماييم إيتيين ديكر^(١١) والتمرد أنطونين آرتو ، أكد أن الممثل الذي يهدف عن حق إلى «تقليد الطبيعة عن طريق ما هو مصطنع» عليه أن يدرب نفسه على استخدام حركة وإيماءات «محسوبة ومنتقاة وموقعة» .

وتتعدد الآراء حول الفرق بين «الماييم» و «البانتومايم» ، وسنجد في هذا الكتاب بعض هذه الآراء ، ويجدر بنا أن نورد بعضها الآخر : فهناك من يقول أن «البانتومايم» هو فن خلق الإيهام بالواقع بالتعامل مع أشياء أو مواقف متخيلة ، و «الماييم» هو فن التمثيل الصامت من خلال أنواع مختلفة من الحركة المسرحية ، ورأى آخر يقول أن «الماييم» هو صنع دافع للحركة الخارجية من مصدر داخلي ، وأن «البانتومايم» يصدر عن فعل خارجي ، ورأى ثالث يقول أن «البانتومايم» هو استخدام إيهامات الشيء ، أما «الماييم» فهو لغة جسدية للتعبير الانفعالي ، وآخرون أيضاً فصلوا بين الاثنين وفقاً لما إذا كانت الأشياء متخيلة («بانتومايم») أو حقيقية («مايم») .

ولازال أمراً مفرياً أن نفصل أياً ما يعنيه المرء بـ «مايم» ، هذا الشكل الفنى المتدفق ، المرن والحساس ، هذه الطريقة الحركية للنظر إلى العالم ، عن الرقص أو «البانتو» الإنجليزى أو الإيقاعيات أو القصائد القصصية الصامتة ، و«البانتومايم» الإنجليزى هو نوع متفرد من العروض يحتاج دائماً إلى مقدمة تفسيرية لغير الإنجليز حتى يمكنهم فهمه ! وقد نشأ ذلك الفن فى بدايات القرن الثامن عشر ، بتأثير من الفرق الفرنسية الزائرة التى كانت تقدم شخصيات الكوميديا ديلارتي ، وقد قلد الإنجليز هذه الشخصيات فى مسرحيات قصيرة كوميدية يتخللها رقصات ، وبالتدريج انتشر هذا النوع من العروض الذى كان يقدم قبل أو بعد العرض الرئيسى .

وقد أخذ البانتومايم الإنجليزى شكله المميز : تبدأ المسرحية أو العرض بافتتاحية مأخوذة من الأساطير الكلاسيكية ، ثم تتحول الشخصيات إلى أنماط مثل «هارليكان» و«بانطالون» و«كولومبين» ، ثم يتركز النصف الثانى من العرض على هزل «هارليكانى» ماجن ، مع استخدام بعض الحيل الآلية .

وفى بداية القرن التاسع عشر أصبحت هذه العروض تشغل حيزاً زمنياً أكثر ، وبدأت تكتسب تقاليد ثابتة مثل قيام الرجال بالأوار النسائية ، ومثل ارتداء الملابس المزركشة ، وانتقال عبء الإضحاك من شخصية هارليكان إلى شخصية بييرو ومثل استخدام الأقنعة ، وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أصبحت عروض «البانتومايم» الإنجليزى تتسم بالإبهار ، حيث يتخللها مواكب خلابة ورقصات باليه ، كما أصبح الممثلون النجوم يقومون بالأوار الرئيسية فيها .

الميلاد الجديد لكـ «مايم» فى العصر الحديث يعود بالتأكيد إلى إيتين - مارسيل ديكرو الذى صقل - بعد الحرب العالمية الثانية - انضباطاً صارماً أسماه «الممايم الجسدى» ، لم يحدث فى أى وقت أن ارتبط الممايم بالجسد بذلك الشكل الجوهري ، مع الأذرع ، والأيدى ، والوجه ، تعمل غالباً ببساطة كأصوات رنانة ، ويشمل «الممايم الجسدى» تدريباً مكثفاً يهدف لتنقية الحركة ، لكى تعيشها بكاملها بلا زخرفة خارجية ، ولو لم يكن ديكرو قد أحرز نجاحاً ساحقاً فى عروضه ، فهو يظل مع ذلك أستاذاً عظيماً لتكنيك الممايم .

لقد حطّم الممايم المعاصر القيود المتصلبة للكلاسيكية ، ويطور الآن عدة اتجاهات جديدة ، على سبيل المثال ، فى تعميق بحثه عن تقنيات جسدية وإيمائية يحاول أن يكتشف القوى الأولية والجوهرية للحركة ، مما يجعلها تصبح تعبيراً جسدياً عن طاقة نفسية ،

وقد أدى ذلك إلى تخطي الماييم المعاصر عن النادرة والحكاية لصالح التجريد الخالص (ولا يجب أن يختلط التجريد بالقيمة الجمالية ، والتي هي متطلب أساسى فى كل فنون العرض ، لكن المقصود بالتجريد هنا هو محاولة التعبير عن الواقع العميق للجنس البشرى دون عناء إلقاء حكاية) .

ومهما كان التكنيك متقناً فبإمكان فنان الماييم أن يتحدث عن التعبير الخام بدلاً من الدخول فى تفاصيل الحياة اليومية ، وأن يعبر عن العام بدلاً من الخاص ، الماييم الحديث يهدف إلى كلية التعبير عن فكر ومشاعر وغرائز الجنس البشرى .

أول ما يلفت النظر فى هذا الكتاب هو ما تعلنه مؤلفته فى بدايته : أن هذا الكتاب موضوعه الحب ، وأن «الحب شىء أساسى للماييم : حب الشكل الفنى نفسه ، وحب الجمهور ، وحب الفنانين الزملاء ، وحب وجودك على المسرح ، وحب الإنسانية ، وحب المرء لذاته ككائن بشرى وكفنان» .

من الواضح أنها تشير إلى كم المجهود الذى على مؤدى الماييم أن يبذله من أجل إتقان فنه ، فالتدريب على الحركات الصعبة ، وما تطلق عليه هى مصطلح «إيهامات» ، ليس بالسهولة بكمكان ، وتكريس الفنان لوقته وأعصابه وذهنه لخلق هذه الإيهامات – أو الأشياء والمشاعر التى يوهم الجمهور بوجودها – لاشك يحتاج إلى أن يحب هذا العمل حباً لا حدود له ، وهو حب يبدأ من حب الماييم ويصل إلى حب الإنسانية كلها ، بدون هذا الحب ، «بدون إحساس أساسى وصادق وغير متحرج بالحب فى المؤدى لن يكون هناك ماييم على الإطلاق» .

وفصول الكتاب توضح هذه النقطة بشكل غير مباشر ، كأن المؤلفة أرادت من قارئ الكتاب – خاصة فنان الماييم المبتدئ – أن يستعد لجرعات متعددة من تقنيات هذا الفن الصعب ، كأنها أرادت أن تقول له «ها أنت ترى أن الأمر ليس سهلاً» .

ويكفى أن نذكر هنا أحد المفاهيم التى توردتها المؤلفة ، والتى توضح صعوبة هذا الفن ، وهو مفهوم «أنت تراه ، نحن نراه» فمن الضرورى لفنان الماييم أن «يرى» الشىء أو الشخص المتخيل الذى يتعامل معه فى فقرته ، بحيث لو أنه فعل ذلك ، وبصدق واقتناع فسنراه نحن – الجمهور – أيضاً ، ولكى يتمكن فنان الماييم من «رؤية» الشخص ، فلا بد له أن يصدق أنه موجود ، أن يقتنع داخلياً أنه أمامه ، وأنه يتعامل

معه ، مكوناً فكرة شاملة عن شكله وحجمه ووزنه ، بل ولونه أيضاً ! خلف هذا المفهوم ، «أنت تراه ، نحن نراه» يكمن فى رأى كل المهارات المطلوبة من فنان الماييم ، فاكتسابه لقوة الخيال والتخيل ، سيجعله قادراً على إيهام المتفرج بأى شىء يريد أن يوهمه به .

نقرأ فى الكتاب أن بإمكان فنان الماييم أن يقنع المتفرج أنه فى غابة كثيفة الأشجار دون أن يكون هناك أى قطع ديكور تمثل الغابة ، وباستطاعة فنان الماييم أيضاً أن يوهم المتفرج أنه يجرى فى ميدان فسيح ، بينما هو لا يتحرك إلى أبعد من عدة أقدام ، وربما عدة بوصات ، كما يستطيع إيهامه بأنه يحمل بالوناً ضخماً ويتعامل معه عندما يتضخم حتى يملأ مساحة خشبة المسرح كلها .

لاشك أن الجمهور سيرى هذه الغابة ، أو هذا البالون الضخم ، أو هذا الميدان الفسيح ، وسيكون ذلك بسبب مهارة فنان الماييم وقوة خياله وقدرته على الإقناع .

مهمة الممثل «المتكلم» فى هذا المجال أسهل بكثير ، حتى مع عدم توافر قطع الديكور أو وجود أشياء أو أشخاص حقيقية ، فلهذه شىء لا يتوافر لفنان الماييم ، وهو الحوار : باستطاعته من خلال الطريقة التى سينطق بها العبارات أن يوهم المتفرج بوجود أى شىء أو أى شخص ، وإلى جانب تعبيرات وجهه - وهى ما يعتمد عليها فنان الماييم بدرجة كبيرة - فهناك تنفيصات الصوت المعبرة عن الانفعالات المختلفة التى ستساعد الممثل المتكلم على نقل الصورة وتساعد المتفرج على «رؤيتها» .

متطلب آخر لابد من توافره فى الممثل بصفة عامة وممثل الماييم بصفة خاصة ، وهى «الحضور» ، تلك القدرة على جذب الانتباه ، هذا الإشعاع الخفى الذى يصدر من الممثل دون أن يشعر ، والذى لا يراه الجمهور لكن يحسونه مع كل لفظة يقوم بها الممثل أو كل تغيير فى ملامح وجهه ، أحياناً لا يحتاج الممثل «الناطق» أن يحوز هذه الصفة ، بمعنى أنه قد ينجح ، أو يصبح مقبولاً بدونها ، لكن الممثل الصامت سيفقد الكثير لو لم يمتلكها ، مهما كان محترفاً ومتقناً لفنه .

والتنوع الإيقاعى مشكلة أخرى يواجهها فنان الماييم ، صحيح أن الممثل المتكلم يحتاج إلى هذه القدرة فى إلقائه لسطوره حتى يتجنب حدوث الملل بين المتفرجين ، إلا أن هذه المشكلة تتضاعف مع فنان الماييم ، فالتنوع الإيقاعى هنا يشير إلى قدرة المؤدى على دمج عدد ضخم من الإيقاعات فى قطعة ماييم قصيرة ، وعبرة

«عدد ضخـم» ليست من قبيل المبالغة ، فعندما نقرأ الجزء الخاص بوصف تـكنيك «تقسيم قطعة المايـم» ، أو مشهد المايـم ، سنـدرك أن الأمر يحتاج بالفعل إلى عدد هائل من الإيقاعات ، ذلك أن كل قطعة – سواء فردية أو ثنائية أو جماعية – تحتاج إلى «سيناريو» تفصيلي يقسمها إلى أقسام تنقسم بدورها إلى وحدات التي تنقسم إلى مقاطع ، إلخ ، وكل تفاصيل هذه الأجزاء تحتاج إلى تنوع إيقاعي في الحركات المطلوبة داخلها ، وبيـذكرنا هنا بالتقسيم الذي نادى به ستانسلافسكى^(١٢) للمسرحية ، أو لدور الممثل إلى وحدات كبيرة فوحدات أصغر ، وهكذا .

والـمثير في فن المايـم أن فنان المايـم هو الذي يقوم تقريباً بكل العمل : فهو يجد الفكرة ، ويحولها إلى «سيناريو» قد يضم أحداثاً وشخصيات إذا كان من نوع المايـم «الحرفي» ، أو قد يضم صوراً تجريدية تعبر عن هذه الفكرة لو كان قد اختار أن يؤدي مايـم «تجريدي» ، وبعد وضع السيناريو ، عليه أن يقوم بالتقسيم السالف ذكره ، والذي تشبـهه المؤلفة بتقسيم القصة القصيرة إلى فقرات وجمل وعبارات وكلمات .

كما أن على فنان المايـم أن يجد دافعاً لكل قسم ومقطع ووحدة ، وتستطرد المؤلفة كثيراً في توضيح أهمية هذا الدافع الداخلي ، الذي لا بد وأن يصحب كل حركة وإيماءة يقوم بها الممثل ، والتأكيد على أن يطور فنان المايـم و«يحس» به بشكل فعلي ، مما يـذكرنا مرة أخرى بالـ«صدق الداخلي» عند ستانسلافسكى .

تـكفي هذه الإشارة العاجلة لبعض ما يرد في هذا الكتاب الهام ، فلاشك أنه سيحدث عن كل هذه التقنيات والمهارات ، والتدريبات أيضاً ، التي يتطلبها فن المايـم أفضل بكثير مما سأفعل ، وعليه ، فلتتوقف كل الكلمات ، وكما يقول هاملت ، «ويبقى الصمت» .

سامي صلاح

هوامش

(١) فرنسيس فرجسون (Francis Fergusson) (١٩٠٤ -) ناقد أمريكي شهير ، ولد في نيو مكسيكو ، ودرس في جامعتي هارفارد (Harvard) وأوكسفورد (Oxford) ، وأيضاً في «مسرح العمل Laboratory Theatre» في نيويورك والذي عمل فيه كمساعد مخرج ، ثم قام بتدريس الدراما والعلوم الإنسانية في جامعة إنديانا (Indiana University) . وفي كتابه الهام ، فكرة المسرح ، يحلل فرجسون عشر مسرحيات من سوفوكليس (Sophocles) إلى ت.س. إليوت (T.S. Eliot) ، وله كتاب آخر بعنوان دراما العقل عند دانتي : قراءة حديثة في المطهر Dantes Drama of the Mind : A Modern Reading of the Purgatorio .

(٢) روبرت إدموند جونز (Robert Edmund Jones) (١٨٨٧ - ١٩٥٤) مصمم مناظر وناقد أمريكي ، أحرز نجاحاً في تصميماته ، وساهم في تطوير الديكور المسرحي ، وكان ضمن من درسوا في أوروبا بين ١٩١٢ ، ١٩١٥ ، والتي انقسمت إلى مجموعتين في ١٩٢٣ ، إحداهما تمسكت بالتقاليد القديمة ، والثانية - التي كان هو أحد أفرادها - حاولت تقديم الجديد من المسرحيات الأوروبية ومسرحيات يوجين أونيل (وهو عضو فيها أيضاً) غير التجارية ، ورغم انهيار الفرقة بسبب الأزمة الاقتصادية في ١٩٢٩ ، إلا أنها تركت تأثيراً قوياً على التجريب في أمريكا .

(٣) لوكيوس ليفيوس أندرونيكوس (Lucius Livius Andronicus) (؟ - ٢٠٤ ق.م.) كاتب مسرحي روماني قديم ، قيل أنه كان عبداً من اليونان ، ورغم قلة المعلومات عنه ، إلا أن الباحثين يتفقون على أنه كان أول من قدم مسرحيات باللغة اللاتينية في ٢٤٠ ق.م. ومن كلا النوعين ، التراجيدي والكوميدي ، وكلها معدة عن نصوص يونانية ، وكما هو معتاد وقتها كان يمثل أيضاً في مسرحياته .

(٤) (dumb show) نوع من المسرحيات الصامتة ازدهر في إنجلترا في عصر تيودور ، وكانت في بداياتها تتخذ طابعاً استعارياً (allegorical) ، مستخدمة شخصاً رمزياً ، لكن كتاب المسرح الإليزابيثيين استغلوا هذا الشكل لتركيز الانتباه على أفعال محددة خارج سياق المسرحية ، وعدا هاملت فهناك أمثلة مشهورة لهذه العروض في التراجيديا الإسبانية The Spanish Tragedy (تقريباً ١٥٨٩) لتوماس كيد (Thomas Kyd) (١٥٥٨ - ١٥٩٤) ، وحكاية الزوجات العجائز Wives Tale The Old (نشرت ١٥٩٥) لجورج بيل (George Peele) (١٥٥٨ - ١٥٩٦) ، وغيرها من مسرحيات هذه الفترة .

(٥) كوميديا ديلارتي commedia dell'arte ، أو «كوميديا المهنة» ، مصطلح ظهر في القرن الثامن عشر ليشير إلى نوع من المسرحيات المرتجلة كان يقدم في الشوارع والأسواق في إيطاليا منذ حوالي القرن الرابع عشر ، وكان معروفاً باسم كوميديا ديللي زاني commedia degli zanni ، أو أول إمبروفيسو all improvviso ، ارتبط هذا الشكل بفرق التمثيل التي رفض أفرادها النصوص المكتوبة لكنهم وافقوا على الشخصيات الثابتة ، وكان أن حددوا أنماطهم ورسموها بتحويل الشخصيات الرئيسية للهزليات الرومانية

القديمة إلى شخص نمطية كارتونية جديدة نسبياً : الطبيب ، بانطالون و (الكابتن) والمغفل بعيد النظر (هارليكان) ، والوضيع (بريچيلا) ، و (سكابان) ، و (سكاراموش) ، وغيرها ، وبسرعة أصبح هذا الشكل الجديد للمسرح ، وبالتحديد هذا النوع الجديد من التمثيل شهيراً جداً في إيطاليا ، وتأثير هذا النوع في القرن العشرين يبدو واضحاً في مناهج تدريب الممثل وأساليب الأداء المسرحي ، وأكثر من استخدام تقنيات الكوميديا فسفولود مايرهولد (١٨٧٤ - ١٩٤٠) وچاك كويو (Jacques Copeau) (١٨٧٩ - ١٩٤٩) ، ثم داريو فو (Dario Fo) (١٩٢٤ -) .

وما يعنينا هنا هو تأثير الكوميديا على فن الماييم ، والذي يتمثل في اعتماد الفرق المرتجلة على الحركات الجسدية والإيماءات ، ويكفى أن نذكر مثلاً واحداً : لقد كان كل ممثل يبتكر عدداً من الـ لا تزي (lazzi) أو مقاطع فكاهية صغيرة لا رابط بينها لحركات تفصيلية مسرحية ، أو تحولات فكاهية مفاجئة كان يعرضها للجمهور كلما شعر أن حالته المزاجية تسمح بذلك ، أو عندما يصبح المشهد مملاً ، ربما يكون ذلك المقطع فكاهي ، أو «المنمة» ، عبارة عن حركة بهلوانية مثيرة يلكم فيها زميله الممثل في أنفه بقدمه ، أو شقلبة وفي يده كوب ماء دون أن يسيل نقطة واحدة ، أو يكون تظاهر فجائي لأحد الممثلين ، دون أي سبب ، بأن قبعته مليئة بالكريز ، ثم يأخذ في أكله متلذذاً وقاذفاً بالنواة في وجه ممثل آخر .

(٦) يعتبر فرانسوا ديلسارت (Francois Delsarte) (١٨١١-١٨٧١) مؤسس منهج خاص صمم من خلاله «شفرات / رموز» للإيماءات الجسدية والصوتية للممثل أو لفنان الإلقاء ، وذلك من خلال نسق بسيط ، لكنه مكثف بدرجة عالية ، وقد كون لنفسه قوانين وبدأ تدريسها في استديو خاص به تسميت المادة «كورس في علم الجمال التطبيقي» ، وقد شمل هذا الكورس أو المنهج في رأيه كل المبادئ الأساسية للفن - الفنون التصويرية والمتحركة ، الموسيقى ، أداة وصوت ، والتمثيل والخطابة كذلك ، وكان تأثيره في فرنسا في زمنه قوياً ، وكان من تلاميذه رسامين ومثاليين ومؤلفي موسيقا ومغنين أوبرا وممثلين ومحامين ورجال دولة وكتبة ونقاد ، وبعضهم من أشهر الفنانين في عصره وأبرز السياسيين والكتاب في العالم ! وفي القرن العشرين ، كان لديلسارت تأثير على بعض أصحاب النظريات أو مديري التمثيل المعاصرين ، مثل أدولف أبيا (Adolphe Appia) (١٨٦٢-١٩٢٨) ، وفسفولود مايرهولد وييجي جروتوفسكي (Jerzy Grotowski) (١٩٣٢-١٩٩٩) ، وغيرهم ، وما يثير الفضول أن أفكار ديلسارت ، كما فسرها آخرون ، كان لها رواج هائل في الولايات المتحدة في نهاية القرن التاسع عشر ، وكان تأثيره على المسرح ممثلاً في تلميذه الأمريكي الوحيد ستيل ماكاي (Steele Mackaye) (١٨٤٢-١٨٩٤) ، الذي درس التمثيل على يد ديلسارت في باريس في عام ١٨٦٩ ، ثم قدم منهجه للولايات المتحدة من خلال مدرسة «للتعبير» أنشأها في نيويورك ، وكان لهذا المنهج شهرة كبيرة فيما بعد عام ١٨٧٠ .

وقد اخترع ديلسارت اصطلاحاته التكنيكية الخاصة - لكي يشير للمجال الثالوثي لكل شيء ، مثلاً : الله واحد ، وثالوثي بالطبيعة ، ولا نهائي في صفاته ، الإنسان ، خلق على صورة وشبه الله ، هو أيضاً واحد ، وأيضاً ثالوثي بطبيعة ، وصمم جدولاً للثالوثات : الحياة - الروح - العقل ، أن تفعل - أن تكون - أن تعرف ، جسدي - عاطفي - عقلي ، حيوي - روحاني - ذهني ، إحساسي - أخلاقي - تأملي ، إلخ . وبالنسبة لفن التمثيل فكل مجال من مجالاته : جسدي ، صوتي ، عقلي ، إلخ ، له جوانب ثلاثة ، (يبدو المنهج معقداً للغاية ، فمثلاً ، إذا جمعنا الـ ٤٠٥ استخدامات تعبيرية للعين مع تعبيرات الفم والأنف ، وأوضاع الرأس ،

فستكون التشكيلات المحتملة مستحيلة تقريباً على برمجتها بالكومبيوتر !) وقد ترك بيلسارت خمسة فصول فقط من العمل الكبير الذى كان يخطط لنشره ، وبالإضافة لذلك بقى عدد من الخطب والمخطوطات ، ورغم قيمة أعماله ودراساته فهى قد تؤدي باستخدامها دون فحص إلى تمثيل ألى ومتصلب .

(٧) لى ستراسبيرج (Lee Strsberg) (١٩٠١-١٩٨٢) : ولد فى النمسا / هنغاريا وبدأ حياته كصانع باروكات شعر ، ثم أصبح مهتماً بالتمثيل ، وقد جعلته زيارة «مسرح الفن بموسكو» (Moscow Art Theatre) ، إلى نيويورك فى ١٩٢٢ يقرر اتخاذ المسرح مهنة ، وكان أن انضم إلى «مسرح العمل الأمريكى» (American Laboratory Theatre) ، الذى أسسه ريتشارد بولسلافسكى (Richard Boleslavsky) (١٨٨٩-١٩٣٧) وماريا أوسبنسكايا (Maria Ouspenskaya) (١٨٨١-١٩٤٩) وستراسبيرج هو أشهر معلمى التمثيل فى أمريكا ، فقد كان هو الذى حول نظام ستانسلافسكى إلى «منهج» أمريكى ، ورغم أن إسهاماته فى التمثيل والمسرح فى أمريكا تعرضت لجدل عنيف بين مريديه ونقاده ، فليس هناك شك أن عمله فى «مسرح المجموعة» كان من المسارات الرئيسية التى تم من خلالها خلق معالجة جديدة للتمثيل فى المسرح الأمريكى ، وظل لحوالى أربعين عاماً أحد العلامات المؤثرة فى التمثيل ، فبعد الحرب العالمية الثانية بدأ «المنهجيين الاستنسلافكيين» فى الولايات المتحدة بقيادة ستراسبيرج ، فى تعليم دروس فى العملية الخلاقة وذلك من خلال «مسرح المجموعة» (Group Theatre) ، الذى قام بتأسيسه مع هارولد كلورمان (Harold Curman) (١٩٠١-١٩٨٢) وتشيرل كروفورد (Cheryl Crawford) (١٩٠٢-١٩٨٦) ، وكانت هذه الدروس مستقاة بشكل مباشر من «نظام» أو «منهج» ستانسلافسكى ، وكان أحد أحدث هؤلاء «المنهجيين» تحولاً يكاد يكون جذرياً فى أسلوب التمثيل ، وتبلورت طريقتهم فى تكنيك مبنى على ما يسمى بالاستجابة الخلاقة (Creative Response) ، والتى هى - فى رأيهم - علامة التمثيل الجيد .

(٨) جاك ليكوك (Jacqyes Leciq) (١٩٢١-) ممثل ومخرج ومدرس وفنان مايم فرنسى ، بعد العمل كممثل قضى فترة فى إيطاليا ، مكتشفاً ومجرباً لأقنعة الكوميديا ، كما ساعد فى إنشاء مدرسة مسرحية لفرقة «بيكولو تياترو» ، ثم عاد إلى باريس فى ١٩٥٦ وأسس مدرسته للمايم ، والتى اجتذبت طلاباً من جميع أنحاء العالم ، وفى هذه المدرسة طور تكنيكاً للتدريس يتركز على التعبيرية الجسدية للممثل ، دون الإصرار على المايم الخالص ، وهو يقوم أيضاً بإدارة فرقته المسرحية ، ويتدريس فن المعمار ، مؤكداً دائماً على أهمية استخدام الفراغ المسرحى .

(٩) جاك - لوى بارو (Jean-Luis Barrault) (١٩١٠-١٩٩٤) ممثل ومخرج فرنسى أسهم بشكل ملحوظ لمدة طويلة فى تطور المسرح الفرنسى ، وقد هلّل له أنتونين آرتو لأنه حقق أفكار الأخير عملياً ، وقد انضم بارو فى ١٩٤٠ إلى الكوميدي فرانسيز حيث قابل الممثلة القديرة مادلين رينو التى شاركتة عمله وحياته فيما بعد ، حيث كونا معاً بعد سنوات فرقة خاصة بهما ، وقد قدم العديد من العروض الناجحة كممثل ومخرج ، وعرف مسرحه بالمسرح الشامل .

(١٠) أنتونين آرتو (Antonin Artaud) (١٨٩٦-١٩٢٨) مخرج وكاتب ومنظر فرنسى ، بدأ كشاعر وكممثل سينما ، فى ١٩٢٥ ارتبط بالحركة السيريالية ، وفى ١٩٢٧ أسس مع روجر فيتراك (Roger Vitrac) (١٨٩٩-١٩٥٢) «مسرح ألفريد جارى» ، حيث قدّم مسرحيات فيتراك السيريالية ومسرحية حلم لسترندبرج (August Strindberg) (١٨٤٩-١٩١٢) لكن تأثيره الأكبر على المسرح الحديث يستند بقدر كبير على

محاولاته القصيرة للإخراج ، وعلى مجموعة مقالاته التي صدرت في كتاب باسم المسرح وقرينه Theatre and Its Double ، في هذا الكتاب دعا أرتو إلى «مسرح القسوة» حيث تتوافر عناصر العنف والجنس والمحرمات الاجتماعية وتفجر الفعل المسرحي خارج حدود خشبة المسرح ، في ١٩٣١ بهرته رقصات من جزيرة بالي وألهمته بكتابة مقالاته المتضمنة في الكتاب ، وهو يوضح أن قرين المسرح هو الحياة ، الواقع الحيوي الميتافيزيقي الذي يضع ظلاله على الأفعال اليومية ، في ١٩٣٥ أنشأ مسرحه الثاني ، «مسرح القسوة Theatre of Cruelty وفشل في أول عروضه ، الشينشي The Cenci ، التي أعدها عن قصة لشيللي وستندال ، وربما لا تشكل كتابات أرتو نظرية درامية متسقة ، لكنه تعبير يتسم بالرؤيا عن فقدان البعد الروحاني في حياة الحضارة الغربية ، ورغم فشله كمخرج إلا أن تأثيره كان هائلاً ، خصوصاً في فترة الستينيات ، حيث تأثر به بيتر بروك (Peter Brook) (١٩٢٥-) ، وييجي جروتوفسكي ، وروجر بلانشون (Roger Planchon) (١٩٣١-) ضمن آخرين .

(١١) إتيين - مارسيل ديكر (Etienne-Marcel Decroux) (١٨٩٨-١٩٩١) ، ممثل فرنسي قال عنه جوردون كريح (Gordon Craig) (١٨٧٢-١٩٦٦) أنه «أعاد اكتشاف الماييم» ، كان تلميذاً لشارل دولان (Charles Dullin) (١٨٨٥-١٩٤٩) ، وقد طور لغة منهجية للتعبير أسماها «بانتوممايم الأسلوب pantomim de style» ، وكان له تأثير قوي على جان - لوى بارو ، وقد افتتح ديكر مدرسة كانت تعرض لجمهور محدود قد لا يزيد عن ثلاثة أفراد ، ومن خلال طلبته انتشرت أفكاره عن الماييم الحديث .

(١٢) كونستانتين (سيرجيفيتش Sergeevich) ستانسلافسكي (الكسييف Alexeev) (١٨٦٣-١٩٣٨) ممثل / مخرج / مدرس روسي / سوفيتي ، خالق أكثر نظم التمثيل تأثيراً في العالم الغربي ، انجذب أولاً إلى الأوبرا الإيطالية والباليه ، وقد غرسا في نفسه حباً للموسيقا وعداً للمسرح التقليدي وسلوكيات جمهوره ، شارك في تأسيس «جمعية موسكو للفن والأدب Moscow Society of Art and Literature» في ١٨٨٨ ، وقام من خلالها بتمثيل عدة أنوار أدرك منها محدودياته كممثل : ذاكرة ضعيفة ، وأسلوب عشوائي في الإلقاء ، والتكلف في الأداء ، ومع ذلك فقد كان له ميزات أهله ليكون ممثلاً بارزاً لشخصيات معينة ، وقد تأثر بالممثل الإيطالي توماسو سالفيني (Tomasso Salvini) (١٨٢٩-١٩١٥) والممثلة الروسية جليكييريا فيدوتوفا (Glikeriya Fedotova) (١٨٤٦-١٩٢٥) . في ١٨٩٧ أسس مع فلاديمير نيميرو/دانشنكو (Vladimir-Nemiro Danchenko) (١٨٥٨-١٩٤٣) «مسرح موسكو للفن Moscow Art Theatre» ، وكانت الأسس التي نادت بها الفرقة هي الطبيعية والبساطة والوضوح في الأداء ، وتبادل الممثلين للأنوار الرئيسية مع الأنوار الصغيرة ، والتوصل إلى جوهر روح النص المسرحي ، وقد قام ستانسلافسكي بتمثيل وإخراج مسرحيات لأنطون تشيكوف (Anton Chekhov) (١٨٦٠-١٩٠٤) ومكسيم جوركي (Maxim Gorky) ، وغيرهما ، وفي توجيهه للممثلين - ومن خلال «المنهج» الذي ابتدعه - عمل على التوازن بين تجربة الممثل الداخلية للدور وبين سمات الدور نفسها - الجسدية والصوتية - كما يريهم على استخدام عنصر «لو السحرية» و«الذاكرة العاطفية» كجسور بين الممثل وواقع الشخصية التي يمثلها ، وكوسيلة للوصول إلى «الصدق الداخلي» .

المصادر

1. Bakshy, Alexander, Theatre Unbound, London, 1923.
2. Banham, Martin, The Cambridge Guide to Theatre, Canbridge University Press, Great Britan, 1995.
3. Bourqui, Dominique, "To Talk of Mime", in Bari Rolfe, editor, Mimes on Mime, Millington, Breat Britain, 1981.
4. Crawford, Jerry L., Acting In Person and In Style, Wm V. Btown Co, Publishers, Doubuque, Iowa, 1980.
5. Fergusson, Francis, The Idea of a Theatre, Princeton, New York, 1949.
6. Jones, Robert Edmond, The Dramatic Imagination, Princeton, New York, 1944.
7. Kirby, E.T., "The Delsarte Method: 3 Frontiers of Actor Training", The Drama Review, Volume 16, Number 1, March, 1972, pp. 55-69.
8. Rolfe, Bari, editor, Mimes on Miming, Writings on the Art of Mime, Millington, Great Britain, 1981.
9. Rolfe, Bari, "The Mime of Jacques Lecoq", The Drama Review, Vol. 16. Number 1, March, 1981.

تصدير Preface

وُضِعَ هذا الكتاب لفناني تمثيل الماييم ، ولدرُسى الماييم ، وطلبة الماييم ، ومحبي الماييم ، وأصدقاء الماييم الجدد ، وقد كان القصد منه استكشاف الشكل الفنى بشكل شامل وكلى ، وكذلك استكشافه نظرياً ، ومفهومياً ، وعملياً ، هذا الكتاب يحاول أن يجلب وضوحاً وفهماً أكبر لشكل فنى كان يتم تنوقه عادة بشكل سطحي لكنه نادراً ما كان يُفهم .

الكتاب يقسم الماييم إلى نوعين رئيسيين : حَرْفى وتجريدى ، ثم يقوم بتعريف الفرق بين أنواع الماييم ومدارس الماييم الثلاثة : الشرقية ، والإيطالية ، والفرنسية .

وهناك فصل يدور حول مؤدى الماييم ، ويعالج تكنيك التمثيل ، وهو مكتوب لمثل الماييم - لكن محتوياته يمكن تطبيقها على الممثلين .

الفصلان الأخيران يعالجان تقنيات الماييم التى تخلق الإيهامات الجسدية للماييم ، والقصد من هذين الفصلين قصد توجيهى ، ويغطى فصل الإيماءات والإيهامات التقنيات التى تركز على الأيدى والأذرع ، أو على الجسم كوحدة كلية .

ويناقش الفصل الخاص بـ «مشيات الماييم» التقنيات التى تحرك - أو تبدو أنها تحرك - المؤدى ، بما فيها المشيات ، والجري ، والقفزات ، والدورات ، والانزلاقات ، وما أشبه ، بعض التقنيات المقدمة فى هذين الفصلين تعتبر تقليدية للماييم ، لكن الكثير من بعضها الآخر لم يظهر أبداً فى شكل مكتوب ؛ لأنها ابتكارات وتعديلات من عندى .

جزء من الملحق لهذا الكتاب مقصود به مساعدة مؤدى الماييم ، ويتضمن أكثر من مائتى عنوان لقطع الأداء المنفرد ، والثنائى ، والمجموعة ، على أى حال فجزء أكبر من الملحق موجه نحو مدرس الماييم ، كما يشمل ملخصات ، وتصميم لمناهج ، وبناء نقدى ، ومنهج للتدوين النقدى .

وأخيراً ، ولأن الماييم مكرس لتقديم قصة الإنسانية ، ولأن الماييم لا يمكنه أبداً أن يظل بعيداً عن القلب البشرى ، فهذا الكتاب موضوعه الحب ، فهو ملتزم بعمق بالاعتقاد أن الحب شيء أساسى للماييم ، حب الشكل الفنى نفسه ، وحب الجمهور ، وحب الفنانين الزملاء ، وحب وجودك على المسرح ، وحب الإنسانية ، وحب المرء لذاته ككائن بشرى وكفنان .

أنا لا أعنى الحب كإحساس متضخم ومتكامل لذات المرء ، بل بالأحرى الحب الفنى الذى هو تقبل وتبادل شعور رقيق بالإيجابية الكونية تجاه الذات وتجاه العالم الذى نعيش فيه ، إنه الحب الذى يقبل ، ويحترم ، ويستمتع ، ويشارك / ينقل ما هو جميل وصحيح عن الإنسانية ، ويهتم بما يكفى الإنسانية بحيث يريد أن يساعد فى تغيير ما هو قبيح وخطأ ، وأخيراً ، فهو الحب الذى يعطينا القدرة على التعلم من خلال الضحك .

لقد وضع هذا الكتاب على أساس المقدمة المنطقية التى تقول أنه بدون إحساس أساسى وصادق وغير متحرج بالحب فى المؤدى لن يكون هناك ماييم على الإطلاق .

شكر وتقدير

أود أن أشكر الطلبة الكثيرين الذين ساهموا بأفكار لهذا الكتاب ، بعض اقتراحات القطع المنفردة والثنائية والثلاثية ساهم فيها طلاب المسرح في جامعة ولاية تاونسون ، بالقيمور ، ماريلاند ، ويلاحظ أنه عند استخدام أمثلة متطورة من مؤدين بعينهم ، فالتعريف بالمؤدين يتم في الهوامش .

كما أوجه الشكر للمؤدين الآتية أسماؤهم للأعمال المحددة المذكورة كأمثلة :
كريس پفنجستن (Chris Pfingsten) ، وچون كاسير (John Kassir) ، وبوب ديفرانك (Bob DeFrank) ، وينيس پلومان (Denise Plowman) ، وأنيتا تورنابين (Anita Tomabene) ، وتوم كاشييرو (Tom Casciero) ، ومايكل بلوفيل (Michael Blauvelt) ، وچاكين هام (Jacqueline Hamm) ، وتيم توبار (Tim Topper) ، وبليندا بلير (Belinda Blair) ، وچولى هيربر (Julie Herber) ، وستيف شولتز (Steve Schultz) ، وفلشيا أولبرايت (Felicia Albright) ، وميلتون بيرس (Milton Pierce) ، ومايكل مور (Michael Moore) ، وإدى آلين (Eddie Allen) ، وچيم سنايدر (Jim Snyder) ، وكريس كولوتا (Chris Culotta) ، وكريس ميلارد (Chris Millard) ، وتوم وايات (Tom Wyatt) ، ولين شامبرلين (Lynn Chamberlain) ، وبونى هورويتز (Bonnie Horwitz) ، وجيلبرت وادسورث (Gilbert Wadsworth) ، وشازو ساتو (Shazo Sato) .

وأود أن أشكر أيضاً المصور ، س . ر . جيلسبى (C.R. Gillespie) ، والموديلات بليندا بلير ، ومايكل كوين (Michael Quinn) وهيج أونديجان (Haig Oundjian) ، وإيمي سالجانك (Amy Salganik) ، ومارك ردفيلد (Mark Refield) ، ومصلحة تنسيق الصور (Regester Photo Services) لمساعدتها فى الصور الفوتوغرافية والإيضاحات العملية .

وأخيراً أعبر عن امتناني العميق لـ س . ر . جيلسبى ، ولايلا شپارد (Lila Sheppard) ، وروث دراكر (Ruth Drucker) لدعمهم ومعاونتهم الخاصة لهذا الكتاب .

(١) مقدمة

An Introduction

الماييم : ماهو ؟

الملائم أن نستهل كتاباً عن الماييم بتعريف عام يمكن أن نستخرج منه فهماً أكبر للشكل الفنى ، لكنها طبيعة التعريفات : أن تضيق الحلقة بدلاً من توسيعها ، ويمكن للقائمين بالتعريف بسهولة - لكن بغير قصد - أن يقوموا بإلغاء عمل الفنانين الزملاء ، فالتركيب الأكاديمى الذكى للعبارات يمكنه أحياناً أن ينكر حقيقة التجريب المميز والتساؤل الفنى المشروع ، ليس غرض هذا الكتاب أن يفعل ذلك .

ما يحاول هذا الكتاب أن يفعله هو أن يضيف وضوحاً ودرجة من النظام الفنى على شكل فنى صعب ومتجزئ ، ومتنوع ، ومتغير دائماً ، وغرض هذا الكتاب أيضاً أن يقدم هيكلأ أو إطاراً يكون فيه مساحة تحتوى كل فنانى الماييم ، بصرف النظر عن وطنهم ، وتدريبهم ، ومفرداتهم اللغوية ، أو تقنياتهم .

من الممكن التساؤل عن كل تعريف وفئة فى هذا الكتاب ، فبسبب الطبيعة المتجزئة والمعقدة للماييم ، فكل تعريف وفئة استثناء مباشر ، مثلاً ، على مدى قرون ، ودرجة كبيرة اليوم ، كانت السمة الرئيسية للماييم أنه لا يستخدم الكلمة المنطوقة ، كانت الكلمات أحياناً تضاف للماييم ، لكن الكلمات لم تكن جزءاً من الشكل الفنى نفسه ، ومازال هذا صحيحاً إلى درجة كبيرة اليوم .

لكن يوجد اليوم فى هذا البلد وفى أماكن أخرى تجريب هام فى استخدام الحوار كجزء من الماييم ، هذا الاختبار للتعريف التاريخى يهز الشكل الفنى من جنوره ، لكن أن ننكر هذا الاحتمال على الفنانين الزملاء من خلال تعريف مطلق سيكون معناه أن ننكر حرية فنية هامة فى الاستكشاف والاختبار ، لكن من ناحية أخرى ، أن نضمن الاستخدام العادى للكلمة المنطوقة فى تعريف الماييم معناه أن نتجاهل ثقل التقاليد ، وأن نضيف تشوشاً لما هو مشوش بالفعل .

السبب الرئيسى فى صعوبة تعريف ووضع أنواع الماييم فى فئة فى الماضى والحاضر هو أن كثيراً من فناني الماييم يعملون بمفردهم ، هناك آلاف من فصول ومدارس التمثيل فى الولايات المتحدة ، ولكن بالمقارنة هناك فصول ومدارس ماييم قليلة .

فناني الماييم ليس لديهم نفس الفرص للقاء ، والدراسة ، ومشاركة الأفكار التى لدى المجموعات الفنية الأخرى ، وقد ساعدت منظمات الماييم ، والنشرات ، والمهرجانات والأفلام وعروض التليفزيون بقدر كبير ، لكن بشكل عام ففنان الماييم مازال يعمل فى عزلة نسبية .

هدف هذا الكتاب هو المساعدة فى تنظيم فن الماييم ، المتسم بالغموض ، فى منهج لين ومرن ومفتوح يضيف وضوحاً أكبر دون محدودية ، ونأمل أن التعريفات والفئات المقدمة هنا ستؤخذ بجدية من أجل فهم أكبر ، لكن فى نفس الوقت نأمل أنها ستؤخذ بتحفظ من أجل حرية فنية أكبر .

الماييم هو تعبير مسرحى خلاق ، عادة بدون استخدام كلمات ، ودرجة معينة فالماييم هو تمثيل صامت فى أنه يؤدى عادة دون كلام ، لكن الماييم ليس مجرد ذلك التمثيل بلا كلمات الذى يؤدى عادة بكلمات ، الماييم له أسلوب تمثيل خاص به ، وله تركيباته وتقنياته الخاصة .

هناك أربع نقاط تشابه رئيسية بين الماييم والتمثيل المنطوق :

كلاهما يتطلب من المؤدى أن يكون ممثلاً متمتعاً بالخيال والصدق .

وكلاهما مسرحى - أو درامى - فى أنهما يستلزمان (وجود) شخصية ، وصراع ، وفكرة رئيسية (theme) ، وقصة .

وكلاهما يستلزم مؤدين يؤدون عرضاً حياً أمام متفرجين حاضرين بشخصهم .

وكلاهما يتطلب التزاماً قوياً بالمادة ، والذى يؤدى إلى دافع داخلى لكل الحركات الخارجية .

هنا تنتهى نقاط التشابه وتبدأ الشروط المتفردة بالنسبة للماييم فى تشكيله فى شكل مسرحى منفصل .

المایم والبانتومايم : ما الفرق ؟

هناك كثير من الشروح للفروق بين المایم والبانتومايم بقدر ما هناك مؤيدین للمایم ، تقوم إحدى النظريات بتعريف «البانتومايم» على أنه كل عروض المایم الكوميديّة ، و «المایم» على أنه كل عروض المایم الجادة ، وتُعرف نظرية أخرى «البانتومايم» على أنه أى شيء يُؤدّى بأسلوب الحركة الواسعة وغير المقيّدة ، و «المایم» على أنه أى شيء يؤدى بأسلوب الحركة الدقيقة .

وتقوم نظرية ثالثة بتعريف «البانتومايم» على أنه أى قطعة بها شخصية رئيسية – و «المایم» على أنه أى قطعة بدون شخصية رئيسية .

ونظرية رابعة تعرف «البانتومايم» على أنه أى شيء يؤدى بأسلوب واقعى ، و «المایم» على أنه أى شيء يؤدى بأسلوب تجريدى ، ونظرية أخرى تعرف «البانتومايم» على أنه ما تم ابتداعه قبل ١٨٥٠ ، و «المایم» هو ما تم ابتداعه بعد ١٨٥٠ .

المقبول بشكل عام أن هناك نمطين رئيسيين للتمثيل الصامت ، لكن المصطلحين «بانتومايم» و «مايم» لم يعودا يصفان بشكل ملائم هذين النمطين .

النظرية المقدمة هنا هى أن الفرق بين «المایم» و «البانتومايم» ليس هاماً ، والمصطلحان يستخدمان اليوم بشكل تبادلى ، ومستحيل تعريف الفرق الذى تثبت صحته تحت كل الشروط ، ربما كان هناك فرق محدد ذات مرة ، لكنه لم يعد موجوداً ، والأكثر من ذلك أنه ليس هناك هدف من وضع مثل هذا التمييز ، فى هذا الكتاب ستشير كلمة مايم إلى كل أشكال «المایم» ، ويمكن للقارئ أن يستبدل كلمة «بانتومايم» أينما وحينما يريد .

تاريخ موجز

الماييم هو أحد أكثر وسائل التعبير / الذاتى قدماً ، وهناك دليل على أن أقدم إنسان استخدم الماييم ليُعبرُ بشكل مسرحى عن دياناته ، ورموزه ، وأساطيره ، وتقاليده ، وعن عصوره .

وكان أول استخدام للماييم كجزء من مسرح منظم فى الشرق ، حيث كان الفعل المؤدى بالماييم جزءاً من المسارح القومية لليابان والصين منذ بداياتها ، وربما كان الإغريق هم أول من استخدموا الماييم كشكل فنى فى ذاته وبذاته رغم ارتباطه القوى بالرقص ، ومعروف - على سبيل المثال - أن الإغريق قدموا عروضاً للماييم الهزلى فى مهرجاناتهم المسرحية فى فصول الخريف والربيع ، وقد واصل الرومان استخدام الماييم بعد سقوط اليونان ، وبالتالي قاموا «بمط» قطع الماييم تلك وجعلوها عروضاً صامتة تتسم بالمبالغة والسوقية والإباحية غالباً ، لكنها جماهيرية بدرجة قصوى .

خلال العصور الوسطى كان للماييم مصدران : الأول كان المهرج الرحالة الذى كان ضليعاً فى الماييم والأغنية والارتجال ، كما كان الرائد المحتمل لمؤدى قطع الماييم الكوميديا الفردية ، وكان المصدر الثانى هو الشكل الأكثر صقلاً الذى وجد فى دراما الكنيسة ، خصوصاً فى مسرحيات المعجزات .

ويمدنا عصر النهضة بميلاد جديد للماييم كشكل مسرحى مميز ، وقد أعيد تأصيل الماييم فى إيطاليا القرن السادس عشر ، وفيما بعد فى انجلترا القرن الثامن عشر ، كان الماييم فى إيطاليا جزءاً هاماً من فرق الكوميديا Commedia الرحالة فى القرنين السادس والسابع عشر ، وكان ذلك هو بداية مدرسة الماييم الإيطالية ، والتي استمرت حتى اليوم .

وفى انجلترا ، خلال الفترة الإليزابيثية وما بعدها ، كسب الماييم قدماً ثابتة مع مسرحيات البلاط المقنعة ، ومع مهرجى البلاط والمهرجين فيما بعد فى كوميديات

شكسبير ، وبحلول القرن الثامن عشر كان الماييم يتمتع الجميع فى أرجاء انجلترا ،
والفضل لمجهودات چون رتش (John Rich) ، الذى قدم الماييم الإيطالى لانجلترا ،
ثم صقل الأسلوب ليناسب المذاق البريطانى .

وبشكل مماثل فى بلاد أخرى بحلول عام ١٨٠٠ كان الماييم قد أصبح مجالاً
مألوفاً للتسلية المسرحية ، وقام مسرح الـ «نو» فى اليابان ، وخلفاء الـ كوميديا فى
إيطاليا ، والميلودرامات فى فرنسا وأمريكا بإمداد عروض الماييم بمسارح .

لكن كان الحدث الأكثر أهمية هو بزوغ جين - جيسپارد بيرو (Jean-Gespard
Debureau) فى فرنسا ، وفى بداية القرن التاسع عشر ، ظهرت ثلاثة تقاليد مميزة
للماييم .

مدارس المايـم الثلاثة

فى الشرق ، وفى فرنسا ، وفى إيطاليا ، ظهرت أساليب محددة للمايـم ، كان المايـم من كل منطقة متفرداً فى البنية ، وتكنيك العرض .

اليوم تعكس كل (عروض) المايـم – بصرف النظر عن الفروق القومية والحضارية – تأثيرات هذه «المدارس» الرئيسية الثلاثة ، المايـم اليوم يميل لأن يعكس واحدة أو أكثر من المدارس ، أو لأن يصدر رد فعل ضدها .

هذه المدارس الثلاثة للمايـم ستتم مناقشتها ببعض التفصيل فى الفصل الثانى .

النمطان الرئيسان للمايم : الحرفى والتجريدى

بشكل عام ، هناك نمطان رئيسيان للمايم : حرفى وتجريدى ، كل المايم - بصرف النظر عن المدرسة التى ينبع منها - يميل لأن يكون إما حرفياً أو تجريدياً ، أو تركيباً من الاثنين .

المايم الحرفى (literal mime) هو الأكثر استخداماً وشهرة فى النمطين ، ويستخدم بشكل أساسى للكوميديا ومسرح الحكاية ، وللمايم الحرفى ستة سمات :

١ - المايم الحرفى متركز حول الحكبة ؛ فهو يتعامل مع قصة .

٢ - المايم الحرفى به عادة شخصية محورية يمكن أن يرتبط بها الجمهور .

٣ - المايم الحرفى له قصة مبنية على صراع ، ويأخذ الصراع شكل سلسلة من العقبات أو النزاعات ، ويمكن للعقبات أن تكون بسيطة مثل سلسلة من الحواجز المادية الفورية (كما فى قطعة عنوانها «ناقلو البيانو») ، أو معقدة مثل سلسلة من الصراعات الحياتية (كما فى قطعة عنوانها «حياة مهرج») .

٤ - المايم الحرفى به وضوح مطلق ، يسعى جاهداً لجعل كل تفصيلا للقصة واضحة للجمهور .

٥ - التقنيات الجسدية المستخدمة فى المايم الحرفى مصممة لخلق إيهاام حرفى ، فجذب حبل يعبر باختصار عن حبل يُجذب ، ودفع حائط يبين حائطاً يُدفع ، نادراً ما يكون هناك معانٍ رمزية وراء الأفعال .

٦ - المايم الحرفى مصمم لأن يكون ممتعاً بصرياً .

باختصار ، المايم الحرفى يستخدم ليحكى قصة واضحة / تمام الوضوح (وتكون عادة ، لكن ليس دائماً ، قصة مضحكة) حول شخصية مشتبكة فى صراع .

الماييم التجريدى (abstract mime) مختلف تماماً ، فهو يُستخدم أولاً لمادة ذات توجّه جاد ، والمقصود به عادة أن يولد مشاعراً ، وأفكاراً ، وصوراً أو رموزاً عند الجمهور ، ونادراً ما يُستخدم لجعل الجمهور يضحك .

أفضل تعريف للماييم التجريدى هو أولاً وصف ما لا يكونه ، عكس الماييم الحرفى ، نادراً ما يقدم الماييم التجريدى حبكة ، وليس هناك عادة شخصية محورية .

ورغم أن الماييم التجريدى قد يعكس صراعاً ، فالصراع ليس متمركزاً فى الحبكة ، ولا هو متمركز فى الشخصية ، والوضوح ثانياً / بعد / ثانياً ليس جوهرياً للماييم التجريدى .

ولأنه لا يوجد حبكة ولا شخصية محورية واقعية ، فالمرء لا يتتبع قطعة من الماييم التجريدى بالطريق التى يتتبع بها قصة ، المرء يشاهد الماييم التجريدى بشكل فيه مرونة وتفتح أكثر ، فعادة ما يتجاوز الماييم التجريدى الرأس ويتجه مباشرة للحواس ، نادراً ما يستخدم المنطق .

وهناك غالباً تفسيرات كثيرة لقطعة ماييم تجريدى بقدر ما هناك أناس فى الجمهور ، باختصار الماييم التجريدى معنى به أن تتم تجربته بشكل فطرى .

ما - إذن - عناصر الماييم التجريدى ؟

١ - الماييم التجريدى له موضوع أو نقطة رئيسية ، يمكن أن يكون الموضوع عاماً مثل «تطور الإنسان» ، أو محدداً مثل «فى الطلاق لا يوجد فائزين» .

٢ - القطعة التجريدية تقدم وجهة نظر نحو الموضوع .

٣ - تصوير الشخصية ليس واقعياً ، ويعالج بطريقتين : ك «كل إنسان» (Everyman) رمزى وعالى ، أو كجوانب متعددة لشخصية معينة أو للكائنات البشرية عامة .

٤ - القطعة التجريدية مبنية فى صور بدلاً من أفعال .

٥ - الماييم التجريدى متمركز فى الرمزية ؛ معظم القطع التجريدية بها رمز محورى تتركز حوله القطعة ، وبسبب الطبيعة الرمزية للماييم التجريدى ، فالتقنيات

الجسدية تستخدم بشكل رمزي في أنها تمثل أكثر من معناها الحرفي ، فجذب حبل مثلاً يوحي بأكثر من مجرد حقيقة حبل يُجذب ، قد يمثل جذب الحبل محاولة شخص لأن يتحكم في حياته .

وكذلك فالمؤدى الذى يُجذب بحبل قد يمثل استغلال المجتمع للإنسان ، ودفع حائط قد يرمز لإحباطات (تحقيق) الهدف ، وقد يرمز فتح باب لإعطاء فرصة ، والانزلاق للخلف قد يعبر عن مشاعر عدم الملاءمة .

٦ - يجب أن يكون المايم التجريدى ممتعاً بصرياً للمشاهدة ، يجب أن يكون كل من المايم الحرفي والمايم التجريدى ممتعاً للعين ، لكن التجريدى لا يدغدغ القلب بالضحك بالطريقة التى يفعلها المايم الحرفي ، بدلاً من ذلك فهو «يدك» القلب بالأحاسيس .

وسواء تم «زغزغة» أو تدليك القلب الإنسانى ، فلا بد من تمرين القلب بالنسبة للتمثيل الصامت ليكون مؤثراً ، وسيناقش النمطان الرئيسيان بتفاصيل عامة فى فصول تالية .

ما المكونات أو العناصر الأساسية لأي عرض مايم ؟

١ - المؤدى هو العنصر الأساسى الأول لأي قطعة مايم ، ويجب أن يكون المؤدى قادراً على أن يبتكر فكرة ، وعلى أن يجرب الفكرة ، وعلى أن يوصل الفكرة للجمهور .

٢ - الفكرة هى العنصر الأساسى الثانى ، لابد أن تكون موضوعاً له فعالية ثرية للنمو .

٣ - المساحة هى المكون الثالث ، وعادة ما تكون مساحة فارغة وحيادية .

٤ - الجمهور ضرورة مطلقة ، وأفضل جمهور هو الذى يكون راغباً فى المشاهدة بانتباه ، ومؤازرة ، وحساسية .

٥ - التقنيات أساسية لكل المايم ، كلا التقنيات الجسدية وتقنيات الأداء جوهرية لمؤدى المايم .

وسيناقش مؤدى المايم والتقنيات التى يستخدمها هو أو هى فى فصول تالية .

ما العناصر الأساسية غير الشائعة لعروض الماييم ؟

- ١ - نادراً ما يُستخدم منظر .
- ٢ - نادراً ما تُستخدم ملابس معقدة .
- ٣ - نادراً ما تُستخدم إضاءة مركبة .
- ٤ - نادراً ما يُستخدم ماكياج مركب .
- ٥ - نادراً ما يُستخدم إكسسوارات وأثاث .
- ٦ - الصوت لا يُستخدم بشكل منتظم .
- ٧ - نادراً ما تُستخدم الكلمة المنطوقة للتواصل .

باختصار يتطلب الماييم أقل عون تقنى ، وأقل ميزانية ، وأشخاصاً قليلين ، وأقل صعوبة أو متاعب على مستويات عديدة ، كل ما فى الأمر أن خيال المؤدى يعمل وقتاً إضافياً ، الماييم فن معقد وبسيط نسبياً فى إنتاجه ، وجزء من جمال الماييم هو بساطته التفصيلية .

صامت أم لا ؟ استخدام الصوت

الماييم لا يُحرّم استخدام الصوت ، إنه يلغى عادة - لكن ليس دائماً - استخدام الكلمة المنطوقة والحوار كوسيلة تواصل ، هناك المؤيدون ، فنانو الماييم الخالصون ، الذين لا يستخدمون الصوت فى أى شكل ، وبالطبع فإن الموسيقى وجمال الصمت النقى يكون دائماً ملائماً للماييم .

لكن هناك طرقاً لاستخدام الصوت يمكن أن تكون مثيرة ، فمثلاً ، الموسيقى غالباً ما تكون مساعدة مع كل من القطع الحرفية والتجريدية ، على إرساء المزاج العام ، وعلى إرساء التنوع الإيقاعى والتوقيت ، أيضاً غالباً ما يتم إثراء الكوميديا باستخدام أصوات الأشياء (الجماد) ، وكذلك بالمؤثرات الصوتية سواء على شريط أو يقوم المؤدى بصنعها بشكل غير واضح .

يمكن لأنماط معينة من الماييم التجريدى فى ظروف خاصة ، أن تستخدم كلمة مفردة متكررة أو مؤثر صوتى ليحدث أثراً انفعالياً ، ويستخدم بعض فناني الماييم مونولوجات أو حوارات لإثراء حركتهم .

والأصوات الوحيدة التى يحتاج مؤيدو الماييم إلى تجنبها هى الاستخدام الزائد للكلمة المنطوقة المصحوبة بإضافة الحركة ، وكذلك صوت جهد المؤدين ، مثل النفس الثقيل ، والشهقات ، وحك الأقدام .

ملخص

الماييم هو تعبير مسرحى خلاق ، يتم عادة دون استخدام كلمات ، وله أسلوب أداء خاص به .

وهناك العديد من النظريات بالنسبة للاختلافات بين الماييم والبانتومايم ، هذه النظريات مقدّمة هنا ، لكنها ليست مؤكّدة ، ولغرض هذا الكتاب ، تشير كلمة ماييم إلى كل أشكال المسرح الصامت ، أما كلمة بانتومايم فهي ليست مستخدمة .

يبدأ تاريخ الماييم مع تاريخ الإنسان ، ويمكن تتبع تطوره من خلال الشرق واليونان وإيطاليا وإنجلترا ، وكل أوروبا عند ١٨٠٠ ، يمكن التعرف على ثلاثة مدارس ماييم رئيسية ، وبعد ذلك يمكن تتبع معظم الماييم من تأثيرات آتية من الشرق ، أو من إيطاليا أو من فرنسا .

هناك نمطان رئيسيان للماييم ، شائعان فى كل المدارس : الماييم الحرفى والماييم التجريدى ، ويُستخدم الأسلوب الحرفى غالباً فى الكوميديا وله ستة سمات رئيسية : حبكة ، وشخصيات واقعية ، وصراع ، ووضوح ، وتقنيات واقعية ، وإمتاع بصري .

والماييم التجريدى ليس له حبكة ، ولا شخصيات واقعية ، ولا صراع واقعى ، ولا حاجة للوضوح المطلق ، الماييم التجريدى به موضوع ، وجهة نظر نحو الموضوع ، وشخصيات تجريدية ، وصور ، أو رموز - وإمتاع بصري .

وهناك خمس مكونات رئيسية لأي عرض ماييم : مؤدٍ ، وفكرة ، ومساحة ، وجمهور ، وتقنيات جسدية وتقنيات العرض .

ويوجد عدة مكونات لا يتضمنها الماييم عادة : ملابس معقدة ، وماكياج معقد وإضاءة معقدة ، وإكسسوارات وأثاث ، ومناظر ، ومتطلبات تكنولوجية ، الماييم عادة لا يستخدم الكلمة المنطوقة ، لكن بشكل متكرر يستخدم موسيقا أو أصوات تجريدية .

(٢) مدارس الماييم

The Schools of Mime

تشير عبارة مدارس المايم إلى ثلاثة مناطق من العالم يتركز فيها المايم: الشرق ، وإيطاليا ، وفرنسا . هذه المدارس لها سمات ثلاثة مشتركة : كل منها لها تقليد مايم قوى مرتبط بشدة بحضارة قومية ، وكل مدرسة لها أسلوب متفرد، وكل أثرت فى المايم بقوة على المستوى العالمى .

ليس ضرورياً أن يكون مؤدى المايم قد درس المايم فى إيطاليا لكل يؤدى بالأسلوب الإيطالى ، فشارلى شابلى لم يدرس المايم فى إيطاليا ، لكن أسلوبه الشخصى فى المايم كان إيطالياً فى الكيفية وفى التكنيك ، وبالمثل فكثير من فنانى المايم الذين يؤدون بالأسلوب الفرنسى لم يدرسوا فى فرنسا .

أكثر الطرق شيوعاً لتتعلم الأداء بأسلوب مدرسة معينة هى أن تدرس مع مدرس من هذه المدرسة ، أو أن تدرس عمل المؤدى الذى يعكس أسلوبه هذه المدرسة ، على أية حال من المحتمل أيضاً أن تصل لمدرسة معينة بشكل طبيعى ، معظم فنانى المايم المبتدئين لديهم ميل نحو مدرسة واحدة أو أخرى حتى قبل أن يصبحوا مدربين .

ورغم أن كل مدرسة مازالت تحتفظ بتفردتها فالاتجاه اليوم نحو الاندماج ، فمثلاً نجد أن الأشكال الحرفية للمدرستين الفرنسية والإيطالية مرتبطة بقوة ، ومن خمسين عاماً مضت كانت المدارس الثلاثة تشبه كثيراً لوحات ثلاثة منفصلة - واحدة تصور حياة ثابتة (طبيعة صامتة) ، والأخرى تصور منظرًا طبيعيًا ، والثالثة صورة لشخص - كلها فى نفس المعرض ، لكن كلاً منها تصنع تأثيراً منفصلاً .

المايم اليوم أكثر شبيهاً بعمل «تصيقى» («كوللاچ» collage) مصنوع من مواد مختلفة ، وهى تتداخل بشكل يجعل المرء بالرغم من إمكانية تمييز الثلاثة أقسام ، لا يكاد يعرف أين تبدأ إحداها وأين تنتهى الأخرى ، لكن هناك قيمة ، حتى فى الـ «كوللاچ» فى اكتشاف الانفصال ، وهكذا فمن المهم دراسة ما يفصل هذه المدارس الثلاثة عن بعضها ، وأيضاً ما يجعلها تتمازج مع بعضها البعض .

المدرسة الشرقية The Oriental School

معظم المايم الشرقى حُرْفى فى أنه عادة يحكى قصة ، ويتم استخدام الشخصية ، لكنها ليست هامة للحبكة بنفس أهميتها فى المايم الفرنسى الحرفى ، وعادة ما يستخدم المايم الشرقى شخصيات نمطية مألوفة لدى الجماهير الشرقية على مدى أجيال ، مثل الرجل العجوز ، والقرود المحتال ، والنذل الشرير .

والمايم الشرقى فى معظمه فكاهى ، لكنه ربما يكون تعبيراً عن قضية أيضاً ، أو - وهو الأكثر شيوعاً - موجهٌ نحو تلقين درس ما .

ومعظم المايم الشرقى يكون مبنياً على حكايات شعبية تقليدية ، وأساطير ، وخرافات مألوفة لجماهيرها مثلما تكون حكايات الجن التقليدية مألوفة للجماهير الغربية (الفيلم الكلاسيكى ليلة فى أوبرا بكين A Night at the Peking Opera هو أحد أفضل الأمثلة على المايم الشرقى والمتاح الآن للأمريكيين) والحبكات تكون عادة أكثر بساطة منها فى الأسلوب الحرفى الفرنسى ، ورغم أنه يوجد عادة بعض الصراع فى الحبكة ، فالمرح والإثارة البصرية يأتیان من الفعل الجسدى ، والحركات الرياضية المبهرة ، أو الحركات المتقنة المسيطر عليها والشبيهة بالباليه .

فى المدرسة الشرقية يُستخدم المايم التجريدى عادة أقل من المايم الحرفى ، وعندما يحدث فهو يستخدم عادة بأسلوب محدد .

فى المايم الشرقى ، حتى أسلوب قص الحكاية - وهو أساسى - يكون مقصوداً به أن يكون مُتأصلاً وممتعاً على مستوى روحانى ، فالناس فى الشرق لا يفصلون قلوبهم وتقاليدهم وإحساسهم بالروح عن مسرحهم ، إن مشاهدة المسرح فى الشرق حتى أكثر الكوميديات بذاءة يعتبر تجربة روحانية .

على سبيل المثال ، فى قطعة مايم تفتح امرأة عجوز مظلتها وتشرع فى المشى للمدينة ، هى فى الواقع مرحلة فى سلوكها ، تتحرك ببطء شديد ، ويتعاطف الجمهور

مع بطونها ، وفجأة تواجه بأحد اللصوص ، تتوقف الحركة : تصل إلى ثبات كامل لتمثل مفاجأتها وفزعها ، يحدث عراك - يقدم في سلسلة من حركات جميلة ، بطيئة الحركة ، شبيهة بالحلم ، خشنة ومبالغ فيها ، يتناثر فيها المزيد من لحظات الثبات ، المرأة العجوز تستخدم مظلتها كسلاح ، وباستغلالها الذكى تهزم اللص ، تغلق بعد ذلك مظلتها وتواصل طريقها ببطء^(١) .

القطعة حَرْفِيَّة أصلاً ، فنحن نجد أن بها حبكة بسيطة ، وشخصيات ، وصراع ، لكن هذا يصف فحسب مستوى واحد من القطعة ، فهناك أيضاً سمة تجريدية يمكن تفسيرها بطريقتين : الأولى هي الطبيعة الرمزية للقصة ، فالرحلة تمثل أكثر من مجرد مشى يومى للمدينة، قد ترمز لرحلة حياتها ، أو ربما رحلتها نحو مرض ستتغلب عليه ، وقد يرمز اللص للشيطان ، أو قد يرمز للمخاوف التى يمكنها وحدها أن تتغلب عليها ، الطريقة الثانية هي طبيعة تقنيات الحركة ، فقد تم تجريد العنف إلى مستوى رمزى ، أما تجريد الزمن باستخدام الحركة البطيئة والتجمد فيساعد الجمهور على أن يدمج خبرات الشخصية مع رموزه وصوره هو .

عكس المدرستين الآخرين فالمدرسة الشرقية لا تمزج كثيراً بين الماييم الحرفى والماييم التجريدى ، عادة يكون البناء الخارجى حرفياً ، والروح الداخلية عادة مجردة ، وبسبب الاتجاه الحالى لدمج مدارس الماييم المنفصلة فالأرجح أن الماييم التجريدى سيمرّ بشكل أكثر تكرراً فى الشرق فى العقود القليلة القادمة مما كان فى الماضى .

أسلوب الحركة فى الماييم الشرقى يأخذ أحد طابعين أساسيين ، الأول هو دمج الرياضات الجمنازية فى الإيهامات الجسدية : مثل حركة العجلات الدائرية (cartwheels)^(٢) ، والسقطات ، والقفزات الطائرة، وشقليات الظهر ، وتقنيات بهلوانية أخرى ، وبسبب الرشاقة الرياضية للمؤدين والمهارة التى تدمج بها الألعاب الرياضية مع تقنيات الماييم ، تكون العروض مبهرة للمشاهدة بشكل خاص .

يتضمن داخل هذا الأسلوب الجمنازى المعالجات الشرقية لـ «اللاتزى» Lazzi ، لاتزى كلمة إيطالية ، جمع لاتزو lazzo ، ومعناها فخ (هى نفسها مثل الكلمة الإسبانية لازو Lazo التى تأتى منها الكلمة الإنجليزية لاسو lasso = حبل بأنشطة) .

ولاتزى فى الكوميديا الإيطالية هو اسم يطلق على حيل كوميدية خاصة ، تتضمن غالباً فعلاً جسدياً صعباً أو بارعاً ، ويتم التعرف على اللاتزى مع مؤدين أفراد ، الذين إما يبتكرون لاتزى معينة أو يطورون استخدامات خاصة لها .

يمكن رؤية مثال على المعالجة الشرقية لللاتزى/ المايم فى فيلم ليلة فى أوبرا بكين: نرى شيئاً ثقيلاً يلقى على قدم اللص ، يقوم المؤدى بتجريد الألم ، ويظهر أن قدمه أصابها أذى بتكرار الفعل بشكل آلى مرات كثيرة ، يمسك بقدمه اليمنى بكلتا يديه ثم بقدمه اليسرى ، يقفز على قدمه اليمنى ويعود ثانية ، الحركة صعبة بشكل غير عادى ، وقليل من الأشخاص يستطيعون أدائها حتى مرة واحدة ، لكن المؤدى يقوم بها لا مرة واحدة ، ولا عدة مرات ، بل سبع عشرة مرة !

فى المدرسة الشرقية للمايم - عكس المدرسة الإيطالية - تُبنى اللاتزى غالباً على تكرار مبالغ فيه : قد يقوم رجل يطارد كلباً بعشر حركات العجلة الدائرية فى المطاردة، وجندى مشترك فى مبارزة بالسيف قد يقوم بسلسلة من قفزات الظهر مرتين وثلاث قفزات للأمام فى دوائر ، مكرراً النمط ثمان مرات ، هذا التوسع فى الحركات من خلال التكرار المبالغ فيه يعتبر شيئاً خاصاً بالمايم الشرقى ، والنتيجة ليست ممتعة بصرياً فحسب ، بل إنها تجرد الوقت أيضاً بإمساكه وإيقافه .

أسلوب الحركة الأساسى الثانى للمايم الشرقى هو أسلوب الاقتصاد الكبير فى الحركة ، غالباً داخل إطار زمنى ممتد ، الأسلوب يكون هادئاً ، رقيقاً ، متدفقاً ، وطقسياً فى مظهره غالباً ، تحية وداع قد تؤدى فى ثلاث إيماءات بسيطة ، ترفع اليد ، ثم تتحرك أولاً لليمين ، ثم اليسار من الرسغ ، مثل البندول ، وقد تنتهى الحركة هنا ، أو - كما فى مسرح الـ «نو» اليابانى^(٣) - قد تمتد فى الزمن لعدة دقائق ، ورغم أنها تُرى أغلب الأمر بوضوح بالغ فى الـ «نو» ، فالوعى بالزمن وتقديره موجود لدرجة ما فى كل المسرح الشرقى .

إذن فمن خلال الإمساك بالزمن وإشراكه وتقريباً عبادته يصبح المايم الشرقى تجربة روحية .

وبصرف النظر عن أسلوب الحركة المستخدم فالمايم الشرقى يستخدم أنماطاً إيقاعية لا تستخدمها مدرسة أخرى بنفس التكرار ، والأنماط مبنية على تضادات

فجائية تتبع فيها حركات غاية فى السرعة بشكل غير متوقع حركات بطيئة ، أو حركات متدفقة طويلة تتبعها حركات متموجة - متقلبة ومتقطعة .

الماييم الشرقى ملئ بالمفاجآت ، ويقوم بخلق الكثير منها هذه التغيرات الإيقاعية المفاجئة .

والشخصيات فى الماييم الشرقى معروفة جيداً للجماهير ، وهى عادة مصورة بشكل نمطى ومطورة بشكل سطحى .

والحبكات أيضاً مألوفة للجماهير الشرقية وتتضمن بعض الصراع ، لكن على عكس المدرستين الآخرين ، يكون الصراع غالباً بطيئاً فى نموه ، وحين يظهر الصراع بالفعل فهو يتركز إما مع «فوران» چمنازى مثير أو مع بساطة هادئة وقوية .

بالنسبة للغربيين فأكثر تركيبة ماييم يعرفونها عن المدرسة الشرقية هى لقطة أو مشهد الليل الذى تجد فيه شخصيتين - أو أكثر - نفسيهما فى الظلام ، الجمهور بالطبع يستطيع أن يرى كل شئ لكن المؤدين يتصرفون كما لو كانوا فى ظلام كامل ، والحدث يتضمن عادة أخطاء فى إصابة الهدف ، وسلسلة من تجميعات إيقاعية سريعة / بطيئة ، ومفاجأة جسمانية كبيرة .

مثال على مشهد الليل نجده فى فيلم ليلة فى أوبرا بكين الذى يدخل فيه اللص غرفة نوم رجل فى الليل ، يسمع الرجل شيئاً مريباً ، وتتضمن باقى القطة الشخصيتين تحاولان أن تجد إحداهما الأخرى فى الظلام .

وفى الماييم الشرقى يكون الماكياج جزءاً هاماً من التأثير البصرى ، وتكون الجماهير سريعة فى التعرف على الشخصيات من خلال ماكياجها التقليدى ، أمثلة : لحية طويلة مرسلة قد تشير إلى رجل حكيم ، وجه شاحب أبيض قد يشير لرجل جبان ، الماكياج فى الماييم الشرقى غالباً ما يكون متقناً للغاية وشبيهاً بالقناع .

وتُستخدم الملابس بشكل مكثف فى الماييم الشرقى ، نادراً ما تستخدم العروض أردية البهلوانات السوداء أو البيضاء المعتادة والمرتبطة بالمايم فى الغرب ، وغالباً ما تكون ملابس المؤدين فى الماييم الشرقى متقنة ومعقدة مثل الملابس فى المسرح الشرقى ، وحتى برغم أن المؤدى قد يرتدى سراويل فضفاضة ، وحزام مربوط ، وقميص مفكوك ، وقلنسوة فربما طلب منه أن يقوم بعشر قفزات / ظهر ، المؤدون الشرقيون لا يدعون الملابس المعقدة تعوق حركاتهم الچمنازية ، الملابس تكون مدمجة مع الحركة لدرجة أن الجماهير تراها كجزء طبيعى من التجربة كلها .

عادةً تكون خشبة المسرح الشرقى عادية ، رغم أنه قد يكون هناك خلفية بسيطة مرسومة ، ولو استُخدم أثاث فإنه يستخدم ببساطة مطلقة ، مثلاً قد تمثل مائدة سريراً ضخماً ، أو قد يمثل مقعد عرشاً .

وتستخدم الإكسسوارات بشكل أكثر انتظاماً ، لكن كما هو الحال مع الأثاث فهي تستخدم ببساطة واقتصاد، الإكسسوارات تشارك عادةً في الحدث ، قد يكون مع لص سيف ، أو قد يكون لدى صاحب قارب عمود طويل ، وأحياناً قد تستخدم قطعة إكسسوار كامتداد للملابس أو كزينة للملابس مروحة امرأة مثلاً ، وقد يبدأ الإكسسوار كزينة ثم يُدمج في الحدث ، ويعود مرة أخرى كزينة ، وتلك هي الحال مع المرأة التي تمشي للمدينة بمظلتها : إنها تحجب الشمس ، ثم تقوم مقام سلاح ، ثم حاجز للشمس ثانية .

ونجد أن الموسيقى والصوت يُستخدمان بكثافة في الماييم الشرقى ، نادراً ما يتم الماييم الشرقى في صمت كامل ، وتكون المصاحبة عادة حية ، ومشملة على آلات مثل القالب الخشبي والطبلة، والمزمار الخشبي ، والفلوت ، وآلات أخرى مرتبطة بالمسرح الشرقى ، والموسيقا توفر المزاج العام ، والإيقاع ، ومفاتيح توقيت محددة للمؤدي .

تميل جماهير الماييم الشرقى لأن تكون يقظة ومنتبهة ، وهي لا تتحفظ في أن تصبح مشتركة بالصوت مع الحدث ، فلن يترددوا في التعبير عن استيائهم من شرير أو استحسانهم لغزو ، وغالباً ما يتكلمون بينهم حول العرض خلال العرض ، في الغرب قد يُفسر فعل كهذا على أنه فظاظة ، لكن في الشرق يكون علامة على الاحترام والانتباه ، الجماهير تجلس لفترات طويلة مستمتعة بجمال لفظة متقنة أو مشية رشيقة ، باختصار الجماهير الشرقية تحب مسرحها ، وهي تظهر ذلك بشكلٍ معبرٍ .

المايم الشرقى مرتبط عن قرب بالمسرح الشرقى : أوبرا بكين (Peking Opera) ، والكابوكي (Kabuki) ، والنو (No) ، وعرائس بانراكو (Bunraku Puppets)^(١) - كلها تعتمد على الماييم ، فالمايم الشرقى مقصود به إمتاع الجماهير بصرياً والتأثير فيها عاطفياً ، لكن في أغلبه يمد الماييم الشرقى الجماهير بوسائل تساعد على المرور بتجربة إدراك / ذاتي أكبر من خلال استخدام عنصرى الزمن والثبات كبوابات تنفتح على التقاليد .

المدرسة الإيطالية The Italian School

المدرسة الإيطالية للمايم لها جنورها في كوميديا Commedia إيطاليا / القرن السادس عشر ، المايم الإيطالي يكاد يكون حرفياً في طبيعته، ويتكون معظمه من كوميديا متركزة حول حبكة / وشخصية ، مفتاحها الرئيسى هو «إشارة أو تضمين» جسمانى بذىء ، والحبكة تكون مبنية على صراعات مطورة بشكل جيد وبسيطة، والشخصيات تميل لأن تكون أنماطاً عامة، المايم الإيطالي «تقديمى» بشكل قوى في طبيعته وليس تشخيصياً^(٥).

أسلوب الحركة في المدرسة الإيطالية يتميز بالضخامة، ومبالغ فيه ومحكم، إنه أكثر أساليب الحركة فظاظاً وعمومية في كل أشكال المايم ، فى أكثر أشكاله فظاظاً هو هزليات رخيصة (slapstick) مع سقطات كبيرة ، أخطاء فى إصابة الهدف، وعنف يتم بالإيحاء ، وليس واقعياً ، وفى أقل أشكاله فظاظاً، فهو أقل مبالغة وواقعى بالإيحاء، لكنه لا يحركه دافع بصدق مثل المايم فى المدرسة الفرنسية.

التضمين أو الإشارة جزء هام من المايم الإيطالي؛ فالحركات تكاد تكون موحى بها - أو مقترحة - بدلاً من أن تكون وصفية بشكل حقيقى ، وهى تقترح الأفعال البشرية بدلاً من محاولة نسخها، على سبيل المثال، فنان مايم إيطالى يريد أن تصل الشخصية التى يؤديها إلى داخل جيبها من أجل عملة نقدية، قد يفعل ذلك بأن يجعل يده المبسوطة تنزلق بسرعة على مؤخرته وتصعد بها ثانية، «مشيراً» إلى أن يده قد وصلت لداخل جيبه .

من ناحية أخرى قد يلوى فنان المايم الفرنسى يده ببطء داخل جيبه الظاهر بالمايم، وبينما يفعل ذلك سيحاول أن «يحس» بالقماش والعملات، سيولى انتباهاً شديداً لحجم وشكل وملمس ودرجة حرارة العملات والجيب، فنان المايم الإيطالى لن يحاول - كما سيحاول ممثل من المدرسة الواقعية فى التمثيل - أن يصدق أن الجيب والعملات موجودة بالفعل.

إذن فبالنسبة لفنان المايم الإيطالي الإشارة الخالصة لتواجدها تكون كافية، وهو يوجه انتباهاً قليلاً للدوافع الداخلية للفعل المؤدى بالمايم، وبالتالي لواقعية الحركات.

الحركة فى المدرسة الإيطالية للمايم لها صفات سبعة رئيسية:

أولاً : هناك قدر كبير من التهريج الخشن فى شكل سقطات جيمنازية، خبطات مضحكة، وشقلبات دائرية .

ثانياً : هناك عنف مقترح فى شكل ملاكمة الأذن، ضرب، ورفس ، وكعبلة ، ونخس . على أية حال فالعنف يكون عاماً لدرجة أنه ليس فيه تشابه مع الواقع.

ثالثاً : لا يوجد نفس الالتفات للتفاصيل الواقعية التى نجدها فى المايم الفرنسى.

رابعاً : الحركة تكون كبيرة، فالشخصيات تُرى بشكل كبير : فهى تُصدر رنود أفعال كبيرة، تعطس وتسقط بشكل كبير.

خامساً : تكون الحركات عادةً مضحكة فى ذاتها وبذاتها، الضحك فى المايم الإيطالي يأتى من مرح الشخصية.

سادساً : المايم الإيطالي ملء بالـ «لاتزى»، ويكون اللاتزى مبنياً على المهارات الجسدية المكونة من الإثارة التى يبدو أن فنانون المايم الإيطالي يتفوقون فيها.

اللاتزى الإيطالي يتكرر غالباً عدة مرات، كما يحدث فى المايم الشرقى، فهى مبنية بالأحرى على المفاجأة، وتخرج غالباً من أفعال لا علاقة بينها ، وتعطى الانطباع بوقوع نوع من السحر.

سابعاً : تقنيات المايم الإيطالي أقل بكثير منها فى المدرستين الآخرين، ذلك أن اهتماماً أقل يعطى للتعقيدات وللتناغم الدقيق الذى تتسم به مشيات المايم المحددة ومواضع الإيهام به، ونكرر أن الإشارة أو الإلماح يكون كافياً .

أما بالنسبة للشخصيات فى المايم الإيطالي فهى عامة ونمطية، رغم أن هناك دائماً أساس إنسانى واضح لكل منها، والكثير من الشخصيات فى المايم الإيطالي منحدره من شخصيات الكوميديا النمطية، مثل الرجل العجوز الكثير التذمر، والأستاذ الغبى ، والعاشقة الشابة الجميلة، والمهرج ذى الوجه الحزين، لكنها فى الأغلب شخصيات حديثة لها وجهات نظر محددة تجاه الحياة، مثل العاطل الحنون، والرسامة المبتدئة، والمايسترو المغرور.

وتكون الشخصيات عادةً متورطة في صراع، لكنه صراع أقل تعقيداً من الحركات النمطية للمدرسة الفرنسية ، مثلاً قد يواجه العاطل الحنون رجل الشرطة الذي يريد منه أن يتحرك من المقعد الحجري ، وقد ترسم الرسامة المبتدئة نفسها في ركن ، وقد يجد المايسترو فرقته قد فلت زمامها بسبب نوبات عطسه المتكررة.

هناك عدة أساليب مختلفة داخل المدرسة الإيطالية؛ وتكون رؤية النماذج الممثلة لها في التسلسل التالي:

أكثر فظاظة MORE BROAD

Circus السيرك

Denmark's Tivoli Gardens حدائق تيفولي بالدانمرك

Street Mime مايم الشارع

شخصيات السينما الصامتة:

شرطة حجر الأساس Keystone Kops

شارلي شابلن Charlie Chaplin

Buster Keaton بستر كيتون

شخصيات التليفزيون الحديث:

رد سكيلتون Red Skelton

Jackie Gleason جاكى جليسون

أقل فظاظة LESS BROAD

أكثر أساليب المايم الإيطالي فظاظة موجودة في مهرجان السيرك اليوم الذين ينحدرون مباشرةً من شخصيات الكوميديا النمطية، إن مايم السيرك في جميع أنحاء العالم له جذوره في إيطاليا القرن السادس عشر، فالمهرجون نوو الوجوه السعيدة / والحزينة هم أحفاد الأحفاد لآر ليكينو (ARLECCHINO) السعيد وبدرولينو (PEDROLINO) الحزين، وهم الخدم في الكوميديا.

بالانتقال من الأكثر فظاظاً إلى الأقل فظاظاً في التسلسل يأتي بعد ذلك نمط المايم الموجود لمدة قرن على الأقل في حدائق تيفولى في كوينهاجن، يلي ذلك فنانون مايم الشارع هؤلاء المؤدون الذين يعملون في الخارج في أركان الشوارع والأرصفة وفي الحدائق.

عادةً يكون مايم الشارع تلقائياً وجسدياً ومتضمناً حركات چمنازية، وسقطات، وقذف كرات في الهواء، وحيل سحرية، وعزف آلات موسيقية، وغناء.

وأحياناً يعمل فنانون مايم الشوارع في المدرسة الفرنسية، لكن فظاظاً المدرسة الإيطالية يمكن استخدامها بشكل أفضل في جذب الانتباه في الشارع.

لا زال هناك في التسلسل مايم المطاردة المحمومة، ومشاهد العراك في الأفلام الأمريكية الصامتة في العشرينات والثلاثينات.

الأقل فظاظاً في مطاردات شرطة حجر الأساس هو عمل شارلي شابلن - واحد من أعظم فناني المايم في العالم بالتأكيد - وما يجعل أسلوبه أقل فظاظاً من «شرطة حجر الأساس» هو التأكيد الذي يضعه شارلي على الشخصية، ورغم أن الكثير من حركاته شبيهة بالمايم الفظ لمشاهد المطاردة، فشخصية «المتشرد الصغير (Little Tramp)» تضيف إنسانية على المشاهد إلى الدرجة التي يعلو فيها المايم بقدر كبير في إتقانه.

في الطرف الأقل فظاظاً للتسلسل في الأسلوب الإيطالي هناك عمل المؤدين المنفردين مثل العبقرى رد سكيلتون.

يستخدم الماكياج والملابس مع مهرج السيرك التقليدي ومع الأشكال الأكثر فظاظاً من المايم الإيطالي، وفي السيرك تكون متقنة للغاية.

أما في القطع الفردية الأقل مبالغة فالمؤدون يميلون لاستخدام عناصر ملابس بسيطة - مثل القبعات والسترات أو اللفاعات.

وعندما يستخدم المؤدون شخصية بشكل متكرر في عروض فردية مختلفة فإنهم يساعدون في تعريف الشخصية بعناصر الملابس، مثلاً القبعة والمعطف المنتفخ اللذان يستخدمهما رد سكيلتون لشخصية «كليم كاديد لهوبر» (Clem Kadiddlehopper).

من النادر للغاية أن يكون هناك منظر أو أثاث في المايم الإيطالي الخالص لكن يتم استخدام قطع الإكسسوار بطرق خاصة، وغالباً ما تكون الإكسسوارات مضحكة

فى ذاتها، وفى الغالب تكون إكسسوارات حيل فى أنها تفعل شيئاً حين تُدفع أو تُجذب أو تُضرب أو تُفتح: مثل عصا ليلية تتقافز، وردة تصدر رشاشاً، قبعة تتدحرج لأعلى وأسفل الذراع مثل كلب مدرب.

هذا الاستخدام المرح للإكسسوارات هو إرث انتقل من كوميدى القرن السادس عشر الإيطالية.

ويستخدم تونى مونتونارو (Tony Montonaro) - رغم أنه مؤدٍ من المدرسة الفرنسية - إكسسواراً بطريقة كهذه فى مقطوعته الفردية المسماة «عند الشاطئ»^(٦) فهو يضع مظلة الشاطئ المفتوحة على الأرض على جانبه، مستنداً على المقبض والمكبحين، ويعطى المظلة دفعة عابثة رقيقة معاكساً لها لتدور فى دائرة حول المقبض من مكبح لآخر حتى تستقر ثانية حيث بدأت، لكن المظلة تتوقف قبل نقطة البداية بقليل، ويومئ تونى أمراً نحو المظلة فتطيعه مكملة الدائرة، من الواضح أن تونى قد تدرب بدقة - ويصعوبة - على كيفية دفع المظلة ليحصل على الأثر المرغوب، وواضح أنه تدرب بعناية على توقيت الأمر الذى يعطيه، إن تونى يبعث الحياة فى المظلة من خلال التعامل معها، وربود أفعاله تجاهها، ورغبته أن تشترك خشبة المسرح مع «شئ».

الموسيقا لا تكون جوهريّة بشكل مطلق للمايم الإيطالى، رغم أنه قد يكون هناك بعض القطع التى بها مصاحبة موسيقية أو مؤثرات صوتية، وحيث تستخدم المؤثرات الصوتية فهى بشكل عام تكون مدمجة بشكل جيد فى الحدث، وحين تستخدم الموسيقا فهى تكون عادة فى الخلفية وتخدم فى تكوين جو ضاحك.

ويميل الجمهور فى المايم الإيطالى لأن يضحك «عالياً وطويلاً»، وهو ما يلائم الأسلوب، لقد جاؤا ليضحكوا، وهم يتوقعون كوميدى سريعة الحركة وجسدية، وينزع مدى انتباههم لأن يكون أقصر منه عند جمهور المايم الشرقى، لكن الجمهور الطيب للمايم الإيطالى يكون مكافئاً للفنانين ومدعماً لهم.

المايم الإيطالى يعكس الإحساس الفياض بالمرح والذى هو متأصل فى قلوب الإيطاليين، إن جنوره عميقة فى تقاليد الماضى، وتأثيراته واسعة المدى فى المساهمات التى قدمها للمايم فى أرجاء العالم.

المدرسة الفرنسية The French School

تعتبر مدرسة المايم الفرنسية طفلاً لثلاثة مدارس بكونها تأصلت في بداية القرن التاسع عشر، ولم تنبثق المدرسة الفرنسية من مسرح قومي بنفس القوة التي نشأت بها المدرستان الأخریان، لكن بعض أساليب المايم الفرنسي خصوصاً التجريدي كانت متأثرة بالباليه الفرنسي.

وللمدرسة الفرنسية - كما نعرفها اليوم - ثلاثة أصول محتملة: الباليه الفرنسي، والشخصيات النمطية الإيطالية «بييرو» و«كولومبين» التي جلبها لفرنسا المهرجون وفنانو المايم الرحّل من إيطاليا، وسلسلة من المؤيدين الفرديين - كل له أسلوب مختلف - في القرن التاسع عشر، لكن هناك شيئاً واحداً يشارك فيه هؤلاء الفنانين المنفصلين هو رد فعل تجاه المدرسة الإيطالية الفظة التي سادت المايم الأوروبي لقرون، وقد برزغت فرنسا بشكل تلقائي كمركز لأسلوب المايم الجديد والذي كان أكثر إتقاناً.

من المحتمل أن بعض بنور هذه المدرسة الجديدة قد غرست عندما انتقلت عائلة ديبيرو إلى باريس من تشيكوسلوفاكيا، وأثرت بالتالي في المايم في فرنسا لما يقرب من نصف قرن، وقد خلق والد العائلة جين - جاسبار ديبيرو (Jean-Gaspard Debureau) (١٧٩٦-١٨٤٦)^(٧) شخصية لبييرو سماها بابيست (Baptiste). وكان أن تمتع ديبيرو بسمعة رائعة في فرنسا حتى وفاته في ١٨٤٦، وحاول ابنه أن يواصل التقليد، ولم يحقق أبداً النجاح الذي تمتع به والده، لكن المايم الجديد - المتمركز في الشخصية، والمتقن - الذي ينتمي لهذه العائلة أصبح متأصلاً بثبات في فرنسا خاصة في باريس.

وخلال القرن التالي واصل فنانون مثل إيتين ديكر (Etienne Decroux)، وچان - لوى بارو (Jean-Louis Barrault)، وأخيراً مارسيل مارسو (Marcel Marceau) العظيم^(٨) هذا الأسلوب وعملوا على تنقيحه واكتماله.

وقد نمت الأشكال الحديثة للمدرسة الفرنسية من أعمال وتعليمات، وتلاميذ مارسيل مارسو، فمعظم المايم في الولايات المتحدة اليوم انحدر من رؤية مارسيل مارسو للمدرسة الفرنسية.

ويعتبر اثنين من تلاميذه، توني مونتونارو، وصامويل أفيتال (Samule Avital)، مسئولين بقدر كبير عن نمو وتنوع الماييم فى الولايات المتحدة، توني مونتونارو فى الجزء الشرقى من البلاد بعروضه وأفلامه وأعماله التليفزيونية، وجولاته بالكليات ومدرسته للماييم، وصامويل أفيتال فى الجزء الغربى من البلاد بفصوله وورشه وعروضه، وطبعاً بكتابه كتاب قواعد الماييم Mime Workbook وقد أسهم أيضاً بقدر كبير فى انتشار الماييم فى هذه البلاد مؤيدون آخرون، مثل كلود كيبنس (Claude Kipnis)، وريتشموند شيبارد (Richmond Sheppard)، وبيرت هولى (Bert Houle)، ورون دافيز (Ron Davis)، وبرنارد براج (Bernard Bragg)، وروبرت شيلدز (Robert Shields) ولورين يارنل (Lorene Yarnell)، وآخرون كثيرون.

يدين الماييم الأمريكى بالكثير للمدرسة الفرنسية، لكنها طبيعة الماييم الأمريكى أن يمزج عدة أساليب فى بوتقته الضخمة التى يصهر فيها فنه، الماييم فى أمريكا انتقائى ويبدو أن هذه الانتقائية مصحوبة بالتجريب الحديث سرعان ما سينتج عنها - إن لم تكن قد فعلت بالفعل - ظهور مدرسة رابعة للماييم.

ربما تكون المدرسة الفرنسية هى أكثر المدارس الثلاثة تأثيراً لأنها كانت الأولى التى تؤسس الماييم كشكل فنى فى ذاته وبذاته، والمدرسة الفرنسية رفعت كذلك مؤدى الماييم الفردى إلى مرتبة الفنان المستقل، كانت المدرستان الشرقية والإيطالية متأثرتين بقوة بمسارحهما القومية، وبدورها كانت مؤثرة فى هذه المسارح، أما المدرسة الفرنسية من ناحية أخرى فقد كانت مؤثرة فى تأسيس الماييم كشكل فنى مستقل.

جوهر المدرسة الفرنسية تكنيكى للغاية: إيهام متركز فى الشخص، وتوجهها يمكن أن يكون إما حرفياً أو مجرداً ، أو يمكن أن يكون جمعاً بين الاثنين.

والمايم الفرنسى قد يكون فكاهياً أو جاداً أو كلاهما ، فالمايم الفرنسى الحرفى يحكى للجمهور قصصاً مضحكة أو جادة حول شخصيات يمكن أن يتعرف عليها الجمهور، ويقدم الماييم الفرنسى المجرد سلسلة من الصور ويترك الجمهور بإحساس بموضوع معين.

أسلوب الحركة فى المدرسة الفرنسية تكنيكى للغاية، مع تقنيات محددة كثيرة لخلق نسخ دقيق للحركة الإنسانية، وتكون النتائج واقعية بشكل موحى، هذه التصويرات تكون فى أشكال مشيات ماييم وخدع ماييم، مثل اتكاءات، ودفعات وجذبات.

هذه التقنيات التي تكاد تكون علمية ليس المقصود منها نسخ الحركة البشرية بشكل مطلق، لكن الأخرى أنها تخلق الانطباع، أو الإيهام أن الحركة البشرية الواقعية تحدث، فأسلوب الحركة في المدرسة الفرنسية هو «واقع مقترح»، أى أنه يخلق انطباعاً بالواقع.

من ناحية أخرى فبينما لا يخلق الماييم الإيطالي إلا أكثر «الإشارات» تجرداً للواقع، ففي الأسلوب الفرنسي تعطى المشية المؤداة جيداً الانطباع أن المؤدى يمشى بالفعل في الشارع، حتى لو كان يستخدم حركات لا يستخدمها المرء أبداً ليمشى في الشارع، وهو يبقى في مكان واحد، أو يغطي مساحة قليلة للغاية، بينما يظهر وكأنه يمشى مسافة طويلة، في الأسلوب الإيطالي يستخدم المؤدى حركات لتشير للجمهور إلى حقيقة أنه يمشى الآن - مع انتباه قليل للإيهام بالمشى.

هناك ثلاث سمات رئيسية لحركة الماييم الفرنسي:

أولاً : يشمل الماييم الفرنسي مئات الخدع الجسدية المحددة، فهناك أكثر من عشرين مشية ماييم، ومن عشرة إلى عشرين اتكأة، وكثير من تقنيات المقاومة، وعدد من الإيماءات والخدع، وغالباً يستغرق التمكن من هذه التقنيات أعواماً من الدراسة، وتتطلب في الغالب توازناً غير عادي، مع تحكم عضلي، ومرونة وقوة وتناسق ويجب أن يكون جسد مؤدى الماييم في المدرسة الفرنسية متناسقاً مثل جسد راقص الباليه.

ويعتمد قدر كبير من التأثير البصري للماييم الفرنسي على الجمال الهادئ - الذي يتم التحكم فيه فنياً - لهذه المهارات الجسدية المعقدة.

ثانياً: مدرسة الماييم الفرنسي تتميز بالإتقان والصقل، فهناك حركات وردود أفعال أقل فظاظاً ومبالغة من المدرسة الإيطالية، فالماييم الفرنسي يعتمد قليلاً على السقطات فوق العجيذة وعلى مقرعة التهريج، ونجد أن الماييم الفرنسي في أكثر أشكاله تجريداً، وبخده المستمرة، يكون شقيقاً لصيقاً لأساليب الرقص الأكثر واقعية.

ثالثاً : يميل فنان الماييم في المدرسة الفرنسية إلى العمل بشكل مشابه للممثل، فهو يعطى انتباهاً للدوافع الداخلية لكل شخصية، ويحاول أن يخلق بصدق العالم الذي توجد فيه كل شخصية، والموقف الذي تجد كل شخصية نفسها فيه، إن ممثل الماييم الفرنسي يحاول أن يؤمن بواقع كل حدث كوسيلة لجعل شخصيته مصدقة لدى الجمهور.

فلنعد لمثال الشخصية التي تحاول الوصول للجيب من أجل عملة معدنية: ممثل المايم الفرنسي يخلق أولاً دافعاً صادقاً - سبباً - لرغبته في العملة، وبينما يؤدي المايم في وصوله لداخل جيبه، يعطى انتباهه للتفاصيل الملموسة لحجم وشكل وملمس الجيب المُخَيَّل وللعملات المتخيلة في الجيب، إنه يصل وسط العملات إلى قطعة عشرة قروش، متحسساً مرة أخرى حجم وشكل وسمك وملمس ووزن القطعة المتخيلة، المؤدى يؤمن في هذه اللحظة أنه يمسك بالفعل بقطعة العشرة قروش.

باختصار فنان المايم الفرنسي ممثل داخلي، والحركة الناتجة من انتباهه للدافع وإضفاء الذاتية تكون دقيقة ومحددة ومليئة بالتفاصيل.

ومدرسة المايم الفرنسي بها تنوع أكبر لأساليب العرض من المدرستين الآخرين، فالأنواع الحرفية والتجريدية تُقدّم بشكل متساوٍ تقريباً، كما هو الحال مع المايم الكوميدي والجاد.

كما نجد أن هناك تنوعاً في أشكال المايم الفرنسي، ونجد أن أكثرها شيوعاً هو القطعة الفردية (الصولو Solo) الكوميديّة الحرفية، لكن هناك أيضاً القطع الثنائية (دويتو duet) والثلاثية (تريو trio) الحرفية، والقطع الفردية والثنائية الجادة والمركزة حول شخصية.

في المايم التجريدي نلاحظ أن القطع الموجهة نحو قضية أو بيان - سواء فردية أو ثنائية أو جماعية - تكون كلها مقياسية (أو ذات معايير واحدة).

ومايم الشارع (street mime) هو أكثر الأساليب فظاظاً في المدرسة الفرنسية، أحياناً يدمج مايم الشارع الفرنسي الچمنازيات والموسيقا وقذف الكرات، لكن غالباً يتكون مايم الشارع الفرنسي من سلسلة من القطع الفردية والثنائية والتي تكون قصيرة، ومضحكة، وممتعة بصرياً.

في المايم الفرنسي الحرفي ينبع معظم المرح من خلال تطور الشخصية، وتكون الحركات - وهي مفصلة ومتطورة بشكل جيد - بمثابة مرايا تنعكس فيها الشخصيات.

بشكل تقليدي تكون الملابس في المدرسة الفرنسية سوداء أو بيضاء أو تجميعاً من الأسود والأبيض، ومن ضمن عناصر الملابس المستخدمة : أردية البهلوانات، والملابس

الملتصقة، وسراويل الجاز، وبذل للقفز، والياقات الضيقة، والحمالات، والتنورات القصيرة للحركة.

وعادة يكون الماكياج عبارة عن وجه فنان الماييم القياسي: دهان أبيض، مع الحاجبين بلون أسود، والعينين محدبتين بشكل واضح باللون الأسود.

ونجد أن تناقض الأسود والأبيض في كل من الملابس والماكياج له وظيفة محددة: فهو يوفر درجة من «المسرحية»^(٩) بينما يحتفظ بالبساطة والحيادية، ويخلق التناقض الحاد بين الأسود والأبيض لوحاً خالياً ليخط عليه المؤدى ما يريده من انفعال وتفصيل، فالمؤدى بالملابس والماكياج في المدرسة الفرنسية يقف في مكان التقاء التضادات حيث يمكنه أن يقدم كل (الانفعالات) الإنسانية.

تميل جماهير المدرسة الفرنسية لأن تتمتع بانتباه وتنوq هادئ، لكنها قد تستغرق وقتاً لى تتجاوب مع عروض الماييم التجريدية أطول مما تستغرقه فى العروض الحرفية خاصة لو كانت (تلك الجماهير) غير متألفة مع الأسلوب.

تستخدم الموسيقى أحياناً فى الماييم الفرنسى، وفى أمريكا على وجه الخصوص تصبح الموسيقى مرافقاً مشهوراً للماييم الفرنسى، وغالباً ما تستخدم الموسيقى الخفيفة والمفعمة بالحياة والكوميديا للكوميديا الحرفية، وقد تصاحب قطع الماييم الجادة الحرفية والتركزة حول الشخصية موسيقا ناعمة وعاطفية، أما مع القطع التجريدية فتستخدم فى الغالب المؤثرات الصوتية والقطع ذات المزاج الانفعالى - وفى الفترة الأخيرة الموسيقى الإلكترونية.

إن مشاهدة ماييم المدرسة الفرنسية فى أفضل حالاتها تكون تجربة مثيرة وغالباً مؤثرة، فالمرء يبدو وكأنه يشاهد حياً وخدعاً لا يجب أن يقدر على عرضها سوى السحرة والآلهة، قد يترك الماييم الشرقى جمهوره وقد تم إلهامه بشكل روحانى ، وربما يترك الماييم الإيطالى جمهوره وقد انتعش جسدياً، لكن الماييم الفرنسى يترك جمهوره مندهشاً بهدوء ومتأثراً بعمق.

لن أنسى أبداً المرة الأولى التى شأهت فيها ماييم فرنسى، شعرت بأثنى كما لو كنت أحلم ، كانت القطعة الفردية تسمى «الدمية The Puppet»، وكان المؤدى تونى مونتونارو - وقد ملأ العرض رأسى بالأسئلة:

كيف أمكنتى أن أهتم بهذا العمق بهذه الدمية فى وقت قصير كهذا؟
كيف أمكن للخیوط المتخیلة أن تبدو لى حقیقیة بهذا الشكل؟
كيف جعل المؤدى ساقیه تبوان كما لو لم یكن فیهما أى عظام؟
كيف أمكنتى أن أكره بهذه الشدة لاعب الدمی الذى لم یكن حتى موجوداً؟
كان هناك توحى سحرى بین المؤدى على المسرح و بینى وأنا وسط المتفرجین.
ورغم أننى لم أقابل المؤدى إلا بعد وقت طویل، فقد شعرت كما لو كنت أعرفه
بشكل حمیم بعد هذا الأداء الفردى الأول، لقد أعطانى هدیة قيمة – هدیة واقع الوهم،
لقد فتح بوابة تفضى إلى حدیقة خیالى، ودلف للداخل، ومثلاً ، ثم انصرف.
لكن حدیقتى لن تكون هی نفسها ثانیه أبداً.

ملخص

تشير مدارس المايم إلى مناطق في العالم يتركز فيها المايم حسب التقاليد وتاريخياً - وهناك ثلاث مدارس رئيسية في العالم : الشرقية ، والإيطالية ، والفرنسية ، ولهذه المدارس ثلاث سمات مشتركة: تقليد قوى للمايم مرتبط عن قرب بالحضارة القومية، وأسلوب متفرد، وتأثير قوى على المايم في العالم، ويمكن أن نجد المايم الحرفي والتجريدي في كل المدارس الثلاثة ، وكل مدرسة متأثرة بالأخرى بدرجات مختلفة.

المدرسة الشرقية هي الأقدم، وتتميز بحركات كوميدية بسيطة وشخصيات نمطية، وهي حرفية في المقام الأول، وأسلوب الحركة يكون شبيهاً بالباليه، وبنو طبيعة چمنازية، كما أنه محكم، واقتصادي ولا يمكن توقعه من ناحية الإيقاع ، والمايم الشرقي يتخلله إحساس بروح داخلية، والملابس والموسيقا والماكياج تكون فيه متقنة، والمنظر والأثاث يتسمان بالبساطة.

المدرسة الإيطالية حرفية في الغالب وكوميدية في معظمها، وهي تتسم بشخصيات فظة وحركات بسيطة ، وأسلوب الحركة يكون فظاً ، وموحيًا، ومبالغاً فيه، وهو يتكون من كوميديا مقرعة التهريج، والسقطات على العجيزة، وأخطاء إصابة الهدف.

هناك أساليب كثيرة للكوميديا في أنحاء العالم والتي هي مبنية على المايم الإيطالي، ويمكن وضعها في تسلسل من فظ للغاية، مثل السيرك، إلى أقل فظاظه، مثل أعمال رد سكيلتون .

أما الملابس والموسيقا والمكياج والأثاث فتتسم بالبساطة، ويمكن للإكسسوارات في المايم الإيطالي أن تكون متقنة للغاية.

المدرسة الفرنسية هي الأصغر - أو الأحدث - في المدارس الثلاثة ، وهي إما حرفية أو تجريدية ، وتستخدم بشكل مساوٍ للمايم الكوميدي والجاد، وقد تطورت المدرسة الفرنسية من الباليه الفرنسي، وشخصيات «كولومبين» و«بييرو» الإيطالية التي جلبها لفرنسا الفرق الرحالة، ومن رد الفعل المضاد للمدرسة الإيطالية الفظة.

وتتميز المدرسة الفرنسية بشخصيات صادقة وقابلة للتصديق، وحبكات متطورة جيداً ومتركة حول صراع، أما أسلوب الحركة فهو عالٍ تكتيكياً ويحتوى على خدع وإيماءات ومشيات كثيرة تخلق انطباعاً بالواقع، ويعمل مؤدى الماييم فى المدرسة الفرنسية بالقدر الذى يعمل به الممثل خالقاً واقع الشخصية، وبالقدر الذى يعمل به الراقص مستخدماً تقنيات جسدية منضبطة كثيرة.

بالنسبة للملابس والماكياج والمناظر والإكسسوارات والأثاث فإنها تبقى فى الحد الأدنى ، والموسيقا تستخدم بشكل متكرر.

المدرستان الشرقية والإيطالية أقدم بكثير من المدرسة الفرنسية، لكن ربما تكون المدرسة الفرنسية هى الأكثر تأثيراً بين الثلاثة مدارس، لأن المدرسة الفرنسية هى التى رفعت الماييم إلى شكل فنى خاص بها .

هوامش

(١) صممها وأخرجها أصلاً مايكل مور (Michsel Miire) ، قام بعرضها لين شامبرلين (lynn Chamerlain) وبوني هورويتز (Bonnie Horwitz).

(٢) حركة سريعة تتميز بالمهارة، مثل عجلة تدور يقفز اللاعب فيها من جانبيه على يد واحدة، ثم على كلا اليدين وساقيه ونراعيه مستقيمة وساقيه لأعلى، قبل أن يهبط على قدميه ثانية. (المترجم)

(٣) يعود مسرح «نو» No, or Noh الياباني إلى القرن الخامس عشر، وهو نوع متفرد من الدراما الموسيقية تطور من أعمال «كوانامي» (Kwanami) وابنه «زيامي» (Seami) في نفس القرن، رغم أن اللغة المستخدمة في مسرحياتهما تشير إلى فترة أسبق، ومنذ القرن السابع عشر اتخذت دراما الـ «نو» شكلاً ثابتاً وبقي حتى اليوم، وهو شكل له مذاق خاص لا يتقبله إلا قلة ، وتعرض مسرحيات الـ «نو» على خشبة مسرح مربعة مرتفعة قليلاً عن مستوى الجمهور ، وتوجد شرفة في إحدى جانبي المسرح يقف فيها كورس من عشرة مغنين، وفي الخلف منصة صغيرة يجلس عليها الموسيقيون والمساعدون، ويدخل الممثلون ويخرجون من ممشي طويل على يسار المسرح ، ولا يوجد مناظر، بل تتحدد المواقع بأطر بسيطة وسقف يوحى بوجود بناء، ويقوم بالتمثيل ممثلان رئيسيان يصاحبهما ممثلو الأنوار الصغيرة في المشاهد، وغالباً ما يرتدون أقنعة وملابس خلابة ، وتمثل المسرحية عادة برقصات تعبيرية عالية الأسلية، ومعظم مسرحيات (نو) مبنية على «رقصة الإله»، أو على أسطورة محلية ما، أو على الأطياف الروحية أو على مغامرات الحرب والبطولات التاريخية، وعادة ما تكون الشخصيات أشباح من ذكريات قديمة. (المترجم)

(٤) الاسم الأصلي لأوبرا بكين هو «چنجكسي jingxi» ، وهي معروفة في نواثر المسرح الصيني بـ «دراما بهوانج pihuamg drama» ، نسبة إلى منهج موسيقى للعروض المسرحية ابتكرته فرقة مسرحية كانت في زيارة لبكين بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاد الإمبراطور في عام ١٧٩٠، وفي القرن التاسع عشر ساد هذا النوع الجديد من العروض مسارح بكين، ونال شعبية هائلة، وتشجيعاً من البلاط، وفي عام ١٩٢٠ حظي بشهرة عالمية عندما عرض في جولة في أمريكا وروسيا ، ومسرحيات أو برا بكين مشتقة دائماً من الملاحم التاريخية والروايات الرومانسية الصينية القديمة والتي هي مألوفة للجماهير الصينية.

أما الكابوكي (Kabuki) فهو نمط آخر من المسرح الياباني، والذي يعتبر النمط الشعبي من مسرح الـ «نو»، والذي أخذ منه كثيراً من الموضوعات والتقاليد، وتبنى مسرحيات الكابوكي هي الأخرى على الخرافات والأساطير الشعبية وأحياناً على أحداث تاريخية ، وتعرض هذه المسرحيات على خشبة مسرح جرداء، وهناك ممشي ليسار يدخل ويخرج منه الممثلون، ويسبب الطول غير العادي للمسرحيات، فهي نادراً ما تعرض بأكملها، بل عادة تقدم أجزاء صغيرة من عدة مسرحيات من نوعيات مختلفة - تاريخية ، ميلودراما، وراقصة - وعادة ما تكون الملابس والمناظر خلابة ومعقدة للغاية ، كما يُستخدم عادة المسرح النوار ، لكن الممثلين لا يرتدون أقنعة كما في مسرح الـ «نو» ، بل يضعون ماكياجاً ثقيلاً يميز عادة الشخصيات التقليدية، وخاصة الشخصيات النسائية التي عادة ما يقوم بها رجال متخصصون في أدائها.

والـ «بنراكو Bunraku» هو مسرح عرائس أو دمي للكبار عالي الإتقان ، ويعتمد على مزج رائع بين العرائس وممثلين بشر، ويكون للراوى فيه دور هام ، والمؤنون دائماً، منذ عام ١٦٥٢، ممن الذكور، لكن كلمة

«بنراكو» مشتقة من اسم مدير مسرح فى القرن التاسع عشر كان يعيش فى أوساكا ويقوم بعرض مسرحيات عرائس، وأحياناً يطلق على عروض العرائس المصحوية بالفناء اسم «چورورى joruri»، وتعرض مسرحيات الـ «بنراكو» على خشبة مسرح عادية ، لكنها أصغر قليلاً من مسرح الـ «كابوكى» ، وليس بها جزء نوأر، لكنها مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، وحيث أن أقدام الدمية تصل إلى ركبتى محركها، فالجزء الأمامى من الخشبة يكون مخصصاً للدمى لكى تمشى وتتحرك عليه متجهة للخارج. (المترجم)

(٥) المسرح الـ «تمثيلى» أو «التشخيصى» (representational) يختار عن عمد أن يقلد قصة واقعية أو يعيد تقديمها، وبالتالي ، فالممثل التشخيصى أو التمثيلى «هو الذى» «يقلد» «سلوك الشخصية، أى أنه «يعيد» تقديم الشخصية كما هى ، وبمعنى آخر فهو «ينوب represent» عن الشخصية ، أو يمثلها=represent ، أى يتكلم عنها ويتصرف باسمها ، فيعبر عن أفكارها وأحاسيسها كما هى دون تدخل منه، ويتضمن هذا أيضاً أن الممثل يعرض للشخصية، أو يصفها ، أو يصورها ، وبالتالي يكون رمزاً لها أو علامة توضحها ، أما الممثل الـ «تقديمى» (presentational)، فهو يعرض الشخصية كما يفهمها ويحسها هو، أى أن إحساسه الشخصى يتدخل فى تكوين الدور، فهو ، بتقديمه للشخصية، يحاول كما تقول يوتا هاجن - إحدى معلمات التمثيل البارزات فى الولايات المتحدة - الكشف عن السلوك البشرى من خلال استخدام نفسه، ومن خلال فهمه لذاته وبالتالي للشخصية التى يصورها. (المترجم)

(٦) عرضها تونى مونتونارو فى فيلم فنان الماييم The Mime.

(٧) جان - جاسبارد دييرو (١٧٩٦ - ١٨٤٦) فنان ماييم فرنسى، ولد فى بوهيميا، وفى ١٨١٢ انتقل إلى باريس مع عائلته التى يعمل أفرادها بالأكروبات، وسرعان ما نال شهرة واسعة بعروض البانتومايم التى قدمها ، وقد طور شخصية بييرو المشار إليها من شخصية ثانوية إلى شخصية رئيسية لها سماتها الخاصة ، وكان معروفاً بحساسيته الشديدة حتى أنه قتل شاباً تحرش بزوجته ، لكنه على المسرح استطاع أن يعمق من اللغة الجسدية للماييم ومفرداتها ، وقد كتب شاسا جيترى (Sacha Guitry) (١٨٨٥-١٩٥٧) مسرحية عن دييرو فى عام ١٩١٨.

وبالنسبة لمارسيل مارسو (١٩٢٣ -) فهو فنان ماييم شهير وكان تلميذاً لديكور ودولان، وقد تأثر بأفلام الكوميديا الصامتة، وبالكوميديا ديلارتي ، وظهر ذلك واضحاً فى الشخصية التى اخترعها لنفسه «بيپ» ، وقد بدأ بتمارين بسيطة مثل «شد الحبل» و «مطاردة الفراشة»، ثم تطور إلى قطع من دراما البانتومايم الفلسفية ، حتى أنه أعد - من خلال فرقته - قصة المعطف لجوجول وقدمها كعرض بانتومايم.. وقد قام فى الخمسينيات بجولة عروض فى ٦٦ دولة أكدت شهرته العالمية ونشرت أسلوبه التجريدى البارع فى الماييم.

(٨) المسرحية = theatricality نظرية تطورت فى روسيا وألمانيا فى بداية هذا القرن كاتجاه مضاد للمدرسة الطبيعية وهى تقوم على مبدأ أن «المسرح هو المسرح وليس الحياة». (المترجم)

(۳) مۇدى المايم

The Mime Performer

يشتمل أداء المايم على مجالين رئيسيين يجب التركيز عليهما: الأفكار والتقنيات، ومؤدى المايم يعتمد على القدرة على أن يجمع معاً الأفكار والتقنيات، ثم يضعها للعرض ليراها الجمهور.

والأفكار مسألة متعددة الأوجه ومعقدة بالنسبة لمؤدى المايم، فالأفكار ليست اختيارية، لأنه بدون الفكرة لن يكون هناك قطعة مايم ، وسنستكشف الأوجه المتعددة لمفهوم الفكرة فى هذه الفصل.

والمجال الثانى لأداء المايم، التقنيات، يحتوى على جزعين: التقنيات الجسدية وتقنيات العرض.

تشير التقنيات الجسدية إلى كل إيهامات الحركة – المشيات، والإيماءات، والخدع أو الإيهامات – التى تشكل الجانب البصرى لفن المايم، وربما تكون التقنيات الجسدية هى أكثر المجالات تفرداً للمايم، وسنجد عينات من التقنيات الجسدية مقدمة فى الفصل المعنون «إيماءات وإيهامات» وفصل «مشيات المايم».

ورغم أن تقنيات العرض ليست حركات جسدية محددة ، فهى أساسية لأداء المايم، وهى صعبة فى تعريفها، فتقنيات العرض تميل لأن تكون مفهومية، فهى تشمل صفات، وتركيبات ، ومظاهر، وصور / مفاهيم (Images) ورؤى، وهناك العديد من تقنيات العرض متضمنة فى النصف الثانى من هذا الفصل.

الفكرة The Idea

الفكرة هي الموضوع الذى يرغب المؤدى فى توصيله للجمهور، الفكرة هي «التيمة» أو الفكرة الرئيسية (theme)، وهى الفكر (thought)، والهدف من وراء قطعة المايم، وتنضم الفكرة الرئيسية إلى الحبكة فى الدراما الحرفية لصنع الفكرة فى المايم.

وهناك خمسة طرق أساسية لاستخدام الأفكار:

١ - قد تكون الفكرة كوميدية ومصممة فقط لجعل الجمهور يضحك، مثلاً الجمهور الذى يراقب قطعة مايم عنوانها «النادلة (الجرسونة) The Waitrees» قد يضحك وهو يستمتع بقفشات شخصية تقع فى أخطاء تحت الضغط، وبالضحك من النادلة يكون الجمهور مدعواً إلى الضحك من نفسه، وإلى أن يتذكر الأوقات التى كانوا فيها باعثن على المرح بنفس القدر تحت الضغط.

٢ - قد تكون الفكرة جادة، ولهذا ربما تكون مصممة لجعل الجمهور يشعر بشيء، فمثلاً قطعة مايم عنوانها «دائرة الحياة The Life Cycle» قد تحاول أن تثير مشاعر الجمهور بشأن الطبيعة الدائرية للحياة.

٣ - قد تكون الفكرة تجميعاً بين كلا المنظرين الكوميدي والجاد، وقد تسمح للجمهور أن يضحك من نفسه بينما تجعله واعياً بالأبعاد البشرية الجادة المتصلة بالموضوع، مثلاً قطعة مايم بعنوان «المتسكع The Bum» قد تجعل الجمهور يضحك من رجل مسن ظريف لعدة دقائق، لكن فى النهاية، ومن خلال تحريف طفيف للفكرة - قد تجعل القطعة الجمهور واعياً بشكل حازق بالوحدة التى يشعر بها الناس فى أنحاء العالم.

٤ - قد تكون الفكرة موجهة نحو بيان (statement) فى أن يكون مقصوداً بها إصدار بيان جاد حول الحياة بشكل عام أو حول قضية إنسانية أو سياسية محددة، على سبيل المثال ربما تحاول قطعة مايم بعنوان «اختيار امرأة A Woman Choice» أن تدلى ببيان شخصى حول الإجهاض.

فقطع المايم المتركزة حول بيان مقصود بها أن تعبر بشكل فني عن الآراء الشخصية للمؤدى، قطع كهذه تكون مصممة لتسمح للمؤدى أن يعبر عن وجهات نظر فردية داخل إطار العمل الفنى، مثل هذه القطع من المايم تميل لأن تكون مثيرة للجدل.

هـ - قد تكون الفكرة موجهة نحو التعليم، فى أن يكون مقصوداً بها أن تعلم الجمهور درساً أساسياً فى الحياة ، وإن يكن بلطف، وعادة تتوجه الدروس فى عروض كهذه نحو اهتمامات إنسانية عالمية، وعموماً لا تكون مثار خلاف ، مثلاً قطعة مايم بعنوان «النصف الثانى من العمر The Second Half of Life» قد تقترح أن المجتمع يجب أن ينمى حساسية أكبر تجاه احتياجات المسنين.

تلك الفئات طبعاً ليست ثابتة، فهناك قطع مايم تكون مزجاً بين فئات متعددة، ومن المؤكد أن هناك طرقاً أخرى لاستكشاف الفكرة، الشيء الوحيد الذى له ضرورة مطلقة هو أن يكون لمعظم قطع المايم فكرة من ورائها ، فالأمر يحتاج إلى مؤدى لا نظير له لكى يحتفظ بانتباه الجمهور باستخدام تقنية جسدية ليس لها هدف من ورائها.

الفكرة هامة فى المايم لأن المايم الجيد لا يدور أبداً حول أشياء عدمية غامضة، إنه عن البشر، مجموعات من البشر، عالم من البشر، أو الإنسان العالمى.

البشرية هى أساس كل المايم، الطبيعة البشرية هى الخرسانة التى تُبنى عليها الأعمدة الصامته للمايم، حتى حين يصبح مؤدى المايم بناءً، شجرة، أو مقعد، فالشيء الجامد يصبح مثيراً للاهتمام فقط عندما يعطى بعداً لشخصية، وهذا يتم بإعطائه سمات بشرية ومشاعر بشرية.

المايم يعكس سمات بشرية، وأخطاءً بشرية، وحوادث بشرية، ومشاكل بشرية، ومشاعر بشرية، وحلولاً بشرية، ونزعات بشرية، ونقاط نجاح وفشل بشرية، وعلاقات بشرية، سواء كان الجمهور يضحك أو يبكي، يبتسم أو يتنهد، يحس أو يفكر، فالحركة لا تصبح أبداً مايم حتى يتم لمس القلب البشرى.

من المحتمل بالنسبة للمؤدى أن يقف أمام جمهور ويبهره بمؤثرات حركة بصرية مذهشة، لكن هذا العرض «الموجه نحو الإبهار» يلمس فقط السطح لما يمكن أن يكون عليه الماييم كشكل فنى، عرض كهذا يشبه كثيراً جولة نصف ساعة بالباص فى مدينة جديدة - جولة سطحية ، ليس بها أى محاولة للوصول إلى ما تحت السطح ، إلى قلب المدينة حيث يكون الناس.

إن المرء لا يقع فى حب مدينة جديدة من المنظور الضيق لنافذة أوتوبيس صغيرة، مهما تصادف وكان الأثر البصرى الفورى جميلاً وساحقاً، ولا يصبح الجمهور متأثراً بعمق من المتعة البصرية الخالصة لحركات الماييم.

قد يدغدغ عرض ماييم «لاقلب له» - وملىء بحركات بصرية خادعة - أعين المتفرجين ، لكنه لن «يدلك» قلوبهم حتى تكون الفكرة قد صنعت جسراً بين الأثر البصرى الخارجى والروح الإنسانية الداخلية.

لُبُّ الموضوع هو أن كل تكنيك الماييم الرائع فى العالم قليل الأهمية حتى يتزوج بالفكرة.

الطاقتان الرئيسيتان للمؤدى : طاقة المؤلف المسرحى وطاقة الممثل

The Two Major Performer Energies: Playwright Energy and Actor Energy

هناك طاقتان رئيسيتان فى المؤدى : طاقة المؤلف المسرحى التى تمكن مؤدى المايم من ابتكار الفكرة ثم تطوير وبناء ووضع ختام لقطعة المايم داخل مجالها، وطاقة الممثل التى تمكن المؤدى من الوقوف أمام الناس والتمثيل ، إنها طاقة الممثل التى تنتج تقنيات العرض التى سنصفها فى هذا الفصل .

ليس لدى من يقومون بأداء المايم مكتبة من المادة المكتوبة يسحبون منها، نادراً ما يختار مؤدى المايم قطعة فردية من مادة فى مجموعة أعمال، مؤدى المايم يبتدع مادته الخاصة به من خلال طاقته كمؤلف مسرحى ، فجانِب المؤلف المسرحى من المؤدى يتأمل فى فكرة أساسية، ويضع حبكة للحدث، وبنياً للوحدات، ويخلق الشخصيات، ويصل بالقطعة إلى نهاية.

ويجب أن يفهم جانب المؤلف المسرحى من المؤدى كلاً من البنية الكوميديّة والبنية الجادة، كما يجب أن يكون منتبهاً لما هو مضحك فى الحياة وفى الطبيعة البشرية، وأن يكون حساساً لقضايا بشرية جادة، وأخيراً يجب أن يكون له مذاق فنى.

على مؤدى المايم الناجح أن يستزرع «مؤلفه» المسرحى، ويستزرع أيضاً قدرته كمؤدى، عادةً يركز طالب المايم المبتدئ جهوده على تعلم الحركات الجسدية، وغالباً ما تكون مقدرة المؤلف المسرحى (وبالتالى الفكرة) متجاهلة بقدر كبير حتى بعد ذلك بكثير فى حياة الطالب المهنية.

إن كثيرين من طلبة المايم قد ينفقون أعواماً فى إتقان تنوع من المشيات الجسدية، والإيماءات والخدع فقط ليكتشفوا أن الجمهور لا يجد نفسه فى قطعهم الفردية، لأن أفكارها لم يتم اختيارها أو تطويرها بشكل جيد.

ومن ناحية أخرى، قد يقوم طلبة آخرون باختيار أفكار لقصص رائعة وحبكات تنور حولها قصص كاملة، ويضعون لها إطاراً بشكل لفظي، لكن تقنياتهم الجسدية السيئة وضعف مهارات أدائهم يمنع الفكرة من الوصول إلى نضج بصرى ، هؤلاء الطلبة «يتحدثون» عن فكرة جيدة، لكنهم لم يتمكنوا من المهارات الجسدية البصرية، أو ربما تقنيات الأداء الأخرى التي توصل هذه الأفكار مع متعة بصرية.

من المحتم أن يعطى مؤدى الماييم انتباهاً مساوياً لكل من المؤلف المسرحى والممثل فى نفسه، إن مساعدة هاتين القدرتين على النمو والنضج يشبه كثيراً تربية توأمين.

إن مؤدى الماييم الموهوب يدرك أولاً وقبل كل شىء أنه شخص، وهو متصل بعمق بإنسانيته هو، على هذا الأساس يتم بناء الفنان، فنان الماييم المثير للاهتمام هو فنان موهوب، ذكى وحساس ولديه الكثير ليقوله، وما يجعل مؤدى الماييم متفرداً هو أنه عادة يقول ما لديه دون كلام.

تقنيات العرض Performance Techniques

إلى جانب تقنيات الجسد القائمة على الإيهام، والتي تشكل فن الماييم، يجب على المؤدى أيضاً أن يواجه نفسه للتمكن من تقنيات عرض متنوعة، هذه التقنيات ليست مهارات حركة جسدية محددة، إنها مهارات تمثيل - مهارات تمثيل الماييم. ورغم أن كثيراً من هذه التقنيات لها صلة قوية بالتمثيل الدرامي، فمعظم تقنيات العرض فى الماييم متفردة للماييم.

هناك ثلاث عشرة تقنية عرض أساسية للماييم:

١- الدافع Mitivation

هو الإحساس الموجود داخل المؤدى والذي تنبع منه حركة الماييم: هناك مؤدون للماييم يقرون أنه بدون دافع داخلى لا تكون الحركة ماييم، بل فعلاً جسدياً فحسب، نوعاً من الچمنازيات البارعة، ويقر مؤدون آخرون، يتمتعون بالخبرة وباحترام الناس ، بأنهم يشعرون بدافع قليل أثناء أدائهم، لكن بشكل عام، يتفق معظم المؤدين على أن إضفاء دافع على الحركة من الداخل يضيفى على حركات الماييم جدة، وأمانة، وفورية، وصدق. إنَّها مهارة الدافع التى تجعل مؤدى الماييم يتوحد مع الممثل، والدافع هو الذى يمد الطريق من روح المؤدى إلى روح الجمهور، خالقاً بذلك الإحساس داخل كل من المؤدى والجمهور. ولكى يلمس مؤدى الماييم (وفى هذا الصدد، أى مؤدى) الجمهور، فلا بد من خلق الطاقة، لكن هذه الطاقة يجب أن تنطلق، لا يمكنها أن تظل نائمة خصوصية داخل المؤدى، لابد أن تندفع خارجة من المؤدى ، والمنصة التى تنطلق منها هى الدافع الداخلى. الكلمة الأساسية، المنطلق أو «المفتاح» فى الدافع هى الصدق، الدافع يبدأ بالتزام عميق وأمين بالمادة، أو بالفعل/ الحركة فى قطعة الماييم أو بكليهما ، من هذا الصدق

العميق تنبثق تدريجياً طاقة يكون إحساسها «صواب» و «حقيقي» بالنسبة للمؤدي، عندئذ يكون لدى المؤدى عدة فرص، يمكنه أن يصارع الطاقة، ويمكنه أن يتجاهل الطاقة، ويمكنه أن يتفوق على الطاقة، أو يمكنه أن يسمح للطاقة أن «تتملكه» بلطف، هذا هو ما يفعله الفنان الصادق، سواء ممثل درامى، أو مهرج، أو فنان ماييم، فإنه يسمح لنفسه أن يصبح وقد استحوذ عليه الإحساس.

بمجرد أن يبدأ هذا التملك فى الحدث، فالمؤدي يجد نفسه وقد غمره الإحساس إلى نقطة لا يمكن فيها للجسد الداخلى أن يحتوى جمال الصدق فيه، ويحدث هذا حين تحمل الحركة الجسدية الطاقة من الداخل إلى الخارج، الحركة الجسدية هى استمرار متدفق وخارجى للحركة الداخلية اللاجسدية، والنتيجة غالباً: حركة جسدية سليمة بشكل مؤكد، وعندما تكون هذه الحركة خارج سياق مسرحية مكتوبة ومتركزة حول حوار يطلق عليها غالباً ماييم، أما حين تكون داخل إطار مسرحية مكتوبة ومتركزة حول حوار، فالحركة تسمى غالباً تمثيلاً.

إن لدى الجمهور الذى يتلقى هذا الصدق أجهزة إحساس طبيعية يمكنها أن تميز الصدق من الهزل الماجن الذكى، فبطريقة ما ترفض «وصلات» الجمهور الداخلية الأكاذيب الجسدية وتقبل الحقائق الجسدية عند مؤدى الماييم.

الدافع يمكن تقسيمه إلى سلسلة متتالية من الأحداث، ورغم أن هذه السلسلة من الأحداث قد تبدو منطقية وبسيطة، فعملية الدافع، فى الواقع صعبة، ومعتمدة بقدر كبير على موهبة، وتفتح، وتفانى، وذكاء وتركيز المؤدى.

من ينبوع الصدق الداخلى، الذى يكون عميقاً فى المؤدى، تنبثق الطاقة التى يسمح لها المؤدى أن تستحوذ عليه، ومن هذا الاستحواذ تنشأ الحركة الجسدية الصادقة، هذه الحركة الجسدية تنقل حقيقة أساسية للمتلقين المنتظرين فى الجمهور، والنتيجة: إحساس داخل كل من الجمهور والمؤدى.

لكى نجعل المناقشة الطويلة أكثر إيجازاً نقول: إن الدافع يحدث حين يشعر المؤدى بما يفعله على المسرح كما لو كان يحدث للمرة الأولى، قد يظن المرء أن مثل هذا الدافع يستغرق وقتاً طويلاً لكى يولد، قد يكون هذا صحيحاً بالنسبة للمؤدى المبتدى، وستكون التدريبات المطولة لحث الدافع لدى المؤدى ملائمة فى الغالب ومفيدة فى فصول الدراسة.

وتحت ظروف عرض معينة قد يكون دافع العرض الطويل مثيراً للحماس، لكن في العموم لا يجب على مؤدى المايم أن يكون قادراً فحسب على إضفاء دافع على أفعاله بصدق، بل يجب أن يتمكن أيضاً من إضفاء دافع على أفعاله بسرعة.

يجب أن يصبح الدافع الصادق في النهاية شيئاً يتوقعه المؤدى ويتطلبه لنفسه، وبشكل عام لا مؤدى المايم ولا الممثل يضيفى الدوافع بلا نهاية على حساب وقت الجمهور، لا أحد يريد مراقبة المؤدى وهو يعمل بمشقة «ليتعمق فيه»، لو كانت مهمة الدافع الصادق تبدو مضجرة وصعبة أكثر من اللازم، فسيفضل الجمهور ألا يمر بها المؤدى.

بعد أن يكتشف المؤدى كيف يحصل على صدقه الشخصى، وكيف يجد منه دافعاً للإحساس، يجب أن يتعلم كيف يستعدى تلك الطاقة بإرادته فى لحظات، وبعد ذلك يجب أن يتعلم كيف يدعم هذه الطاقة ويغيرها حسب المواقف المتغيرة فى القطعة، قد يكون فى قطعة مايم طولها ثلاث دقائق عدداً من الأفعال يبلغ خمسين فعلاً مختلفاً وخمسين تحولاً مختلفاً.

لابد أن يكون المؤدى قادراً على أن يجعل عملية إيجاد الدافع تبدو سهلة وبلا جهد، وإلا سيشعر الجمهور بالملل من مشاهدة المؤدى وهو يعمل بمشقة، وسيختنق المؤدى من جهده الناشئ ذاتياً لعمله الخاص به.

٢ - اقتصاد الحركة Economy of Movement

اقتصاد الحركة يشير إلى قدرة المؤدى على أن يكون مفهوماً من الجمهور وأن يكون مسلياً للجمهور فى أقل عدد ممكن من الحركات الجسدية، وحيث أن مشيات المايم تكون مقتصدة بالفعل حين تتم السيطرة عليها فى شكلها الأصلى، فاققتصاد الحركة يشير غالباً للإيماءات، والإيهامات والنقلات، اقتصاد الحركة هو نوع من التحفظ، إنه تشذيب للحركة بمقصد فنى بحيث يكون الباقي تصوراً بصرياً حاداً وواضحاً ومقتصداً، وسيملاً المتفرجون الباقي بخيالهم، إن عين الجمهور تكون أكثر قوة مما يقدره المؤدى عادة، خيال الجمهور سيملاً بقدر كبير من التفاصيل من أدق اقتراح بالحركة من المؤدى.

هناك قاعدة أساسية فى المايم: «لو أمكن أن يقال شئ فى حركة واحدة، فاستخدم حركة واحدة، لو احتاج لحركتين، استخدم اثنتين، ولو بدا أنه يتطلب ثلاث حركات، أخرج المقص الفنى وابحث عن مكان تشذيبه»، مثلاً، المؤدى الذى يحاول أن

يغسل يديه يمكنه أن يوصل هذه الفكرة بون أن يقوم - فى المايـم - بكل حركة مفردة يتطلبه غسل اليدين فى الحياة الواقعية، بمجرد أن يفهم الجمهور أنه يغسل يديه ، فالجمهور مستعد أن يواصل مع القصة، بالطبع ما لم تكن قطعة المايـم بأكملها تدور حول غسل اليدين.

ومثال آخر لاقتصاد الحركة هو ربط حصان فى عمود ، يمكن للمؤدى أن يربط الحصان فى عمود فى حركتى رسغ بسيطتين، ليس ملزماً أن يدير اللجام حول العمود ثلاثة أو أربعة مرات، ويؤمنه، ويعيد فحصه ، كما يفعل فى الحياة الواقعية، من النادر أن يكون تكرار الحركة ثلاث مرات ضرورياً فى المايـم.

مثال ثالث للاقتصاد النظيف هو الإيماء لشخص أن يقترب، يمكن أن يتم هذا بشكل مقتصد فى حركتين، يمكن للمؤدى أن يشير للشخص الآخر ثم يعود للإشارة لنفسه، ليس ملزماً أن يشير للشخص الآخر ثلاث مرات ثم يشير لنفسه ثلاث مرات لجعل الفكرة واضحة .

اقتصاد الحركة لاينفى استخدام التفاصيل المثيرة للاهتمام والخيال فى المايـم ، ولا ينفى احتمال أن هناك أوقات يمكن أن تستقى الحركة فيها من أجل مؤثرات خاصة.

الاقتصاد يعنى ببساطة أن أياً ما يفعله المؤدى يجب أن يتم بشكل دقيق ومتحفظ وبدون إفراط فى الحركات غير الضرورية التى لا علاقة لها بتقديم القصة بأسلوب مشوق بصرياً، الاقتصاد الجيد يعنى قول الكثير.. من خلال الأقل.

٣ - الزمن Time

اقتصاد الزمن Economy of Time

اقتصاد الحركة مرتبط عن قرب بمفهوم اقتصاد الزمن: كمية «زمن الساعة» التى يستغرقها أداء الفعل ، مؤدى المايـم الذى لديه إحساس حاد باقتصاد الوقت يكون قادراً على توصيل الفكرة للجمهور فى أقصر قدر ممكن من الزمن ، نادراً ما يكون ضرورياً للمؤدى أن يستغرق نفس الزمن فى أداء فعل مايـم كما يحدث فى أداء الفعل فى الحياة الواقعية، يجب أن يكون فعل المايـم واضحاً ومشوقاً بصرياً فى أقل عدد ممكن من الثوانى.

مثلاً، بشكل عام يحتاج الشخص من ثلاثين ثانية إلى دقيقة لأن يغسل يديه فى الحياة الواقعية، والجمهور يحتاج لزمن قصير جداً لكى يفهم الفعل المؤدى بالمايـم-مسألة ثوان - ليس هناك حاجة للمؤدى أن يستمر فى غسل يديه إلى ما وراء النقطة

التي يكون فيها الفعل مفهوماً من الجمهور، بمجرد أن يبلغ هذه النقطة يجب أن ينتقل المؤدى إلى الفعل القالى لكي يحتفظ بتدفق القصة، عندما يستغرق المؤدى زمناً طويلاً ليكمل الأفعال المؤداة بالمايم فهو كما يقال لديه إحساس ضعيف بامتداد العمر.

تعديل الزمن Alteratoion of Time

من أكثر المجالات إثارة للمايم كشكل فنى هو المرونة بالنسبة للزمن ، رغم أن المؤدى يحتاج للتمكن من مهارة تقصير الزمن غير الضرورى، فهو يحتاج أيضاً ليعرف كيف يتمكن من مهارة تعديل الزمن لكي يخلق مؤثرات خاصة معينة، ويمكن إنتاج مؤثرات جميلة ومتفردة بالتعديل الخلاق لدقائق الحياة الواقعية.

على سبيل المثال: يمكن تقصير دقائق الحياة الواقعية إلى «ثوانى المايم»، إذ يمكن لمؤدى المايم أن يستمتع بوجبة كاملة، من فواتح الشهية إلى الحلويات، فى أقل من دقيقة من «زمن المايم» ، ويمكن للمؤدى أن يعرض للجمهور يوماً كاملاً فى أقل من ثلاث دقائق، كما يمكنه أن يعرض للجمهور زمن حياة كاملة فى نفس فترة الثلاث دقائق، وهو - فى الواقع - يستطيع أن يعرض للجمهور تطور الإنسان الكامل فى ثلاث دقائق من «زمن المايم».

الزمن - فى المايم - يمكن تعديله بطرق خلاقة أخرى: فيمكن تطويل الزمن من أجل بعض المؤثرات الخاصة، على سبيل المثال: فى قطعة كوميدية فردية عنوانها «لاعب أقصى الملعب **The Outfielder**»، يمكن للمؤدى أن يكتف بشكل كبير التأثير الكوميدى بمد كمية الزمن الذى تستغرقه الكرة لتصل إلى أقصى الملعب ، قد يرى المؤدى الكرة تخطب بالمضرب ثم يعالج أظافره بمبرد، ويقرأ جريدة، ويتناول سانويتشاً قبل أن يلتقط الكرة أخيراً.

وفى قطع المايم الجادة يتعدل الزمن كثيراً بتطويل لحظة مكثفة معينة لكي تعطى تلك اللحظة بؤرة وأهمية خاصة، مثلاً: قد يجذب موت شخصية ثوانى كثيرة أطول من أى فعل آخر فى القطعة لكي نجعل اللحظة قوية ومؤثرة انفعالياً بشكل خاص.

مؤدى المايم الجيد لديه ساعة زمنية داخلية قوية، ويعرف كيف يجعل أفعال المايم واضحة فى كميات قصيرة من الزمن، لكن مؤدى المايم الجيد يعرف أيضاً متى وكيف يبدل الزمن لكي يخلق تنوعاً من المؤثرات الخاصة.

٤ - المساحة Space

اقتصاد المساحة Economy of Space

اقتصاد المساحة يشبه كثيراً من ناحية المفهوم اقتصاد الزمن، يجب أن يكون مؤدى المايم قادراً على استخدام المساحة بنفس القدر من الدقة التى يستخدم بها الحركة والزمن ، وبالضبط كما أنه ليس من الضروري للمؤدى أن يستخدم نفس قدر الزمن للقيام بحركة مايم كما يفعل فى الحياة الواقعية، فليس ضرورياً للمؤدى أن يستخدم نفس القدر من المساحة ليقوم بفعل مايم كما يفعل فى الحياة الواقعية، يمكن لمؤدى المايم أن يجعل الفعل واضحاً فى قدر أقل كثيراً من المساحة .

مثلاً : قد تمشى « الصغيرة ذات قلنسوة الركوب الحمراء»^(١) مسافة ميل لتصل إلى منزل الجدة فى الحياة الواقعية، لكن فى المايم قد تودع أمها وتمشى فى الطريق ثلاث خطوات مايم، وعبر الغابة فى مسافة خطوتين، وتأخذ عدة خطوات مايم أخرى نحو طريق الجدة، وتصل للبيت فى مسافة أربع خطوات ، ليس هناك حاجة لـ «ذات الرداء الأحمر» أن تتقافز وتتواثب فى أرجاء المسرح فقط لتبين للجمهور أنها مسافة طويلة إلى منزل الجدة.

مثال آخر لكيفية تضيق المساحة فى المايم هو وضع أثاث المايم فى قطع العرض، «أثاث المايم» هو أثاث ليس موجوداً فى الواقع، مثلاً : فى قطعة عنوانها «الطباخ»، توضع المائدة ، والفرن ، وأرفف المايم معاً فى وضع يكون أقرب بكثير من وضع المائدة والفرن والأرفف فى مطبخ حقيقى، إن هذا يضيف كثيراً إلى النضارة والمتعة البصرية للقطعة، وبالإضافة إلى ذلك يساعد تضيق المساحة فى طول الزمن وفى اقتصاد الحركة.

تعديل المساحة Alteration of Space

تبديل المساحة فى المايم يكون متفرداً ومثيراً بنفس القدر مثل تبديل الزمن، رغم أن المؤدى يجب أن يكون قادراً على تضيق رؤيته واستخدامه للمساحة كمهارة مايم، فمن المهم أيضاً بالنسبة للمؤدى أن يوسع ويبدل من رؤيته للمساحة من أجل مؤثرات بصرية خاصة، كوميدية أو جادة.

ويمكن المبالغة بقدر كبير فى المساحة لأغراض كوميدية، مثال على ذلك القطعة الفردية بعنوان «اليوم الذى سرقت فيه فيلاً» ، يمكن لهذه القطعة الفردية أن تكون

مرحة بقدر مضاعف لو أن المؤدى ربط حبلاً فى جانب من خصر الفيل/ المايم فى أقصى يمين المسرح، ثم زحف بسرعة طول المسافة عبر المسرح كما لو أنه يزحف تحت الفيل بالحبل، ويترك الجمهور وفى ذهنه صورة بصرية لحيوان هائل الحجم يحتل خشبة المسرح كلها، وهكذا نجعل من الفعل الطبيعى المرح لمحاولة سرقة الفيل مضحكاً بشكل مضاعف لأنه تمت المبالغة فى المساحة التى يملأها الفيل.

ويمكن المبالغة فى المساحة أيضاً بجعلها أصغر من العادة بكثير، فمثلاً قطعة فردية عنوانها «معسكر النمل اليومى» يمكن أن تكون مليئة بالمرح لو تم تصغير كل الأفعال إلى مساحة «بالغة الصغر والضالة» المطلوبة لقائد المعسكر ليربط الأربطة فى أحذية النمل الصغيرة.

هناك تعديلات أخرى مبتكرة للمساحة، مثلاً : يمكن لفنانى المايم أن يناموا واقفين ، ويمكنهم أيضاً أن يموتوا دون أن يضطروا للرقاد على الأرض ، فى المايم يكون مؤثراً بقوة للمؤدى أن يموت واقفاً .

والمؤدى ليس مضطراً لأن يلمس بشكل حرفى جسد مؤدٍ آخر ليرفعه من على الأرض، سيكون أكثر ابتكاراً من الناحية البصرية أن يبدو المؤدى الأول أنه يرفع المؤدى الثانى عن طريق القيام بكل حركة يقوم بها لو كان يرفعه حرفياً من على الأرض ، بما فى ذلك انطباع الوزن الثقيل، لكن المؤدى الأول يفعل هذا على بعد عدة أقدام من المؤدى الثانى، ويجب على المؤدى الذى يُرفع أن يولى عناية شديدة بإعطاء الانطباع أن المؤدى الأول يرفعه حتى لو لم يلمسه ذلك المؤدى.

إن المؤدى الذى يتم رفعه يقوم بكل العمل رغم أنه يجب أن يظهر كما لو أنه لا يفعل شيئاً على الإطلاق، والمؤدى الذى يقوم بالرفع لا يفعل شيئاً فى واقع الأمر ، لكنه يجب أن يخلق مظهر أنه هو الذى يقوم بكل العمل ، وبالمثل فى عمل ثنائى، سيكون ممتعاً بصرياً أكثر للمؤدى أن يطعن شريكه المبارز من على بعد عدة أقدام، ويجعل الشريك يموت عمودياً ، أكثر من أن يطعنه قريباً من جسده ويجعل الشريك يموت بالسقوط على الأرض.

يمكن أن يكون تعديل المساحة مفيداً بشكل خاص فى قطع المايم التجريدية الجادة التى قد يكون فيها صوراً قاسية بشكل معين فى أشكالها الواقعية، وقطعة المايم الموجهة نحو التعليم عن إساءة معاملة الطفل، حيث يضرب المؤدى الأول المؤدى الثانى

بعنف، يمكن أن تؤدي بشكل تخيلي نون أن يلمس أي من المؤدين الآخر ، قد يؤدي هذا إلى أن تكون القطعة أيسر على الجمهور أن يشاهدها ، وإلى جانب ذلك في الواقع أن تعديل المساحة وتجريد العنف يميلان لتكثيف التأثير الانفعالي لأنهما يسمحان للجمهور أن يملأ الفراغ بخبرته الخاصة.

استخدام المساحة Use of Space

بالإضافة إلى معرفة كيف يتم تضيق المساحة كمهارة في فن الماييم، ومعرفة كيف يتم تعديل المساحة بشكل تخيلي، يجب على المؤدى أيضاً أن يعرف كيف يستخدم المساحة جيداً ، مساحة خشبة المسرح جزء أساسي في عالم مؤدى الماييم، وهي عادة مساحة فارغة تماماً خالية من الأثاث، والمناظر، والإكسسوارات ، وفنان الماييم ليس لديه سوى جسده وخياله لكي يملأ هذه المساحة، إن مساحة خشبة المسرح سواء فصل دراسي، أو ستديو صغير ، أو مسرح فخم، أو رصيف هي مساحة مقدسة يجب على مؤدى الماييم الجيد أن يبنى وعياً بكيفية استخدامها جيداً.

أمثلة: هل المؤدى بعيد أكثر من اللازم عن الجمهور؟ لو كان يمين المسرح يُستخدم بشكل زائد، هل يُستخدم يسار المسرح بشكل ما لكي يخلق توازناً؟ هل تُستخدم المساحة الواطئة (قريبة من أو على الأرض)؟ هل المساحة العليا تستخدم من خلال حركات الرفع والقفزات؟ في قطع المجموعة، هل المؤدون متوازنون بصرياً؟

في نهاية الأمر، ومع الوقت والانتباه ستصبح هذه الأسئلة جزءاً من وعي المؤدى الأساسي بدلاً من تمرينات الرقص الحركي، لكن الجزء من كل مؤدٍ، والذي هو مخرج أيضاً يجب أن يتأكد من أن مساحة خشبة المسرح تُستخدم بشكل جيد.

وأخيراً لا يجب أن ينسى المؤدى أبداً أن المساحة الداخلية لرأس المؤدى يجب أن تملأ هي الأخرى، مساحة مؤدى الماييم لا تنتهي بجلده ، مساحة الماييم هي سلسلة متصلة - تتدفق من الداخل للخارج وبالعكس، ومساحة العرض البيئية، مثل خشبة المسرح، تظل خالية وبلا حياة (حتى لو كان المؤدى جسدياً في حالة حركة) حتى تتصل المساحة الداخلية لعقل وقلب المؤدى مع المساحة الخارجية لخشبة المسرح.

ه - الشخصية Character

خلق الشخصية The Creation of a Character

من المؤكد أن القدرة على خلق وأداء الشخصية مطلب أساسي للماييم، الشخصية تشير إلى الشخص المُتخيل الذي يصوره المؤدى والذي يحدث له الفعل في قطعة الماييم، وقدرة

المؤدى على أن يصبح شخصاً آخر يعتمد بقدر كبير على قدرته التمثيلية، مؤدى المايم يعتمد على نفس الطاقة مثل الممثل، خاصة فى مجال تعدد الاستخدامات، نادراً ما يكون للشخصية المصورة فى قطعة المايم نفس الإيقاعات الانفعالية والجسدية التى للمؤدى نفسه.

فى المايم التجريدى تكون الشخصية عالمية و «كل إنسان» جماعى - أو تكون محايدة وتجريدية، لكن لازال هناك شكل ما من الشخصية، حتى فى الشكل التجريدى للمايم.

إنه المايم الحرفى الذى يعتمد بقوة على قدرة المؤدى على خلق شخصية يمكن أن يرتبط بها الجمهور بشكل شخصى، فى المايم الكوميدي خاصة فى الأسلوبين الفرنسى والإيطالى تكون الشخصية هى المركز الذى يدور حوله كل شىء.

يجب أن يكون مؤدى المايم من أكثر الممثلين دقة ومهارة، يجب أن يتواصل المؤدى بأقصى درجات الاقتصاد فى الإيماء والحركة، يجب أن يشعر الجمهور أنه يعرف الشخصية المصورة عندما تنتهى القطعة القصيرة ذات الثلاث دقائق.

إن المؤدى بلمحة العين، وتلويح اليد، وهز الكتف، وإحناء الرأس ، وتقليب الجيوب، ولعق الشفتين يحكى للجمهور عن «المتشرد» فى قطعة فردية ذات ثلاث دقائق بنفس القدر الذى يمكن أن يعلمه من مسرحية فصل واحد ، مؤدى المايم الجيد يحتاج لأن يكون قادراً على أن يجلب حياة، وصدق، وحيوية ونبض لعشرات من الشخصيات المختلفة .

تعديل الشخصية Alteration of Character

يشارك مبدأ تعديل الشخصية فى بعض المبادئ نفسها مثل تعديلات الزمن والمساحة، وعلى وجه الخصوص يسمح أسلوب المايم الكوميدي الحرفى للمؤدى أن يعدل الشخصية بطرق لا تستطيع أشكال الفن الأخرى أن تقلدها، أفلام الرسوم المتحركة فقط تلمس هذا النمط من تعديل الشخصية.

ويمكن لمؤدى المايم أن يعطى هوية وشخصية للأشياء التى ليس لها عادة صفات بشرية، يستطيع فنان المايم أن يجعل الكراسى، والأبواب والأشجار ، والطرق المرصوفة بالأحجار الصفراء، والعروش ، والكلاب، والعجين ، والبراغيث، وكرات البيسبول، والأحبال، والبالونات ... تُبعث فيها الحياة من خلال شخصية، فى المايم الكوميدي كل شىء على الإطلاق يمكن أن تُبعث فيه الحياة من خلال شخصية بلمسة من عصا فنان المايم التخيلية.

ومثل الزمن والحركة والمساحة، يمكن تعديل الشخصية بحيث تنتج المبالغة في الشخصية تأثيرات مرحة، مثلاً في قطعة عنوانها «الرضيع»^(٢) قد يتصرف الرضيع مثل رضيع عادى حين تلعب معه أمه في ملعبه الصغير^(٣)، لكن بمجرد أن تترك الحجرة، يرى الجمهور أن هذا الطفل «الحبّوب» له عقل ناضج وعابث بشكل غريب، والذي يكون لطفل في الثانية عشرة من عمره، وفي الواقع أن طفلاً في هذه السن لا يمكنه أبداً أن يفعل التالي: قد يرى الجمهور الطفل وهو يحسب بعناية (من خلال سلسلة من أفعال المايم) طرقاً لاستعادة انتباه أمه، قد يلقي بالزجاجة خارج ملعبه برشاقة ظهير كرة القدم، ويجذب قضبان الملعب بقوة رافع أثقال، ويخطو رانحاً غادياً في ملعبه مثل مدير مؤسسة صغير، وأخيراً عندما تدخل الأم الحجرة ثانية، تعود شخصية الصفل اللذيذة والساخرة.

في معالجة تخيلية لقطعة «الدببة الثلاثة»، قد يكون لكل سرير شخصية مختلفة وحتى قد تدخل في القصة بحماية «ذات الجداول الذهبية» من الدببة، وفي معالجة تخيلية مماثلة لقطعة «رمبلشتلتشكين Rumpelstiltskin» قد يكون المغزل صديقاً مؤيداً للأميرة، وستناقش الشخصية بتفصيل أكثر في الفصل الرابع، «المايم الحرّفى».

٦ - الحضور المسرحى Stage Presence

الحضور المسرحى هو تركيبة مكونة من السيطرة والاسترخاء، إنه تلك القدرة التى يحوزها المؤدى على أن «يملك» المسرح حين يكون النقطة البؤرية بون أن يبدو فظاً ومخيفاً، الحضور المسرحى هو قدرة المؤدى على الظهور مسيطراً بشكل كلى بينما يكون مسترخٍ تماماً.

ويشير الحضور المسرحى إلى قدرة المؤدى على التركيز على فعل/ حدث كما لو كان الجمهور غير موجود، بينما فى نفس الوقت يكون جزء صغير من ذاته واعٍ تماماً بالجمهور بحيث يكون التوقيت متقناً، الحضور المسرحى يتطلب من المؤدى أن يستدعى قدراً ضخماً من الطاقة على المسرح، بينما فى نفس الوقت يتحكم ويحرر، ويوزع هذه الطاقة حسب إرادته.

الحضور المسرحى و«الكاريزما» Stage Presence and Charisma

كلنا رأينا مؤدين فى مجالات فنية مختلفة يمتلكون بريقاً لا يمكن تعريفه، غالباً ما يطلق على هذا البريق «كاريزما/ قوة التأثير»^(٤)، وهى ترتبط بقدرة الشخص على

أن يستحوذ على الانتباه عن طريق حضوره فقط ، الكاريزما صفة غالباً ما تكون متأصلة بعمق فى احترام الذات ، وهى تعكس قبولاً للذات وشعوراً بالراحة والأمان معها ، إنها قدرة الشخص على أن يقول بشكل غير لفظى أنه شخص مهم ، الكاريزما صفة تكمن فى وسط تسلسل متصل بين الولع والوعى بالذات .

إن المرء لا يستحوذ على قوة التأثير عادة بأن يشرع ببساطة فى تعلمها ، إنها صفة يميل الشخص لأن يمتلكها ، أو لا يمتلكها ، بجهد خارجى بسيط ، وبشكل عام ، لو أن الشخص لديه كاريزما ، فسوف يدرك هو وأى شخص آخر أنها لديه ، الكاريزما حضور متفرد إلى درجة أن السؤال ما إذا كان شخصاً يمتلكها لا فائدة منه ، من المحتمل أن المؤدى يمتلك حضوراً مسرحياً واضحاً بون أن يكون لديه بريق الكاريزما هذا ، ومحتمل أيضاً أن يمتلك الشخص تأثيراً طاغياً بون أن يصعد على المسرح على الإطلاق ، من المؤكد أن من لديهم كاريزما يكونون أشخاصاً متفردين ، فى الواقع أن الكاريزما تكون هدية خاصة يمنحها المرء لنفسه بون أن يغادر البيت إلى المحل أبداً .

إن الجمع بين الحضور المسرحى والكاريزما يكون خاصية مثيرة بشكل خاص فى مؤدى الماييم ، لكن الكاريزما - رغم أنها مصدر رائع للقوة - ليست ضرورة لمؤدى الماييم ، الحضور المسرحى ضرورة .

الحضور المسرحى للفرد والجماعة Individual and Ensemble Stage Presence

هناك فرق بين الحضور المسرحى الفردى والحضور المسرحى الجماعى ، يجب أن يمتلك المؤدون فى الماييم كليهما ، هناك أوقات يحتاج فيها مؤدى الماييم الفردى أن يبرز ولديه طاقة / قدرة منفردة - دائماً فى القطع الفردية وأحياناً فى القطع الجماعية وهناك أوقات أخرى دائماً فى القطع الثنائية ، أو الثلاثية ، أو الجماعية - حين لا يجب أن يلاحظ (الجمهور) مؤدى الماييم الفردى ، لابد أن تكون البؤرة على المجموعة ، ولابد أن تشع الطاقة من الطاقم ككل .

فى هذا الحضور المسرحى يمزج المؤدى الفردى حضوره المسرحى الفردى فى الكل .

الحضور المسرحى مرتبط عن قرب بالبؤرة ، وهى تكتيك عرض آخر .

٧ - البؤرة Focus

تشير البؤرة إلى قدرة المؤدى على أن يجذب انتباه الجمهور إلى أماكن محددة على المسرح ، المؤدى الفردى الذى له حضور مسرحى جيد ليس لديه مشكلة فى البؤرة ، إذا لم

يكن الجمهور ناظراً إلى المؤدى الفردى عندما يكون وحده تماماً على المسرح فهناك خطأ جسيم ، أما البؤرة فى القطعة الثنائية ، أو الثلاثية ، أو الجماعية فهى أمرٌ مختلف .

حين يؤدى المايم مع «طاقم» أو جماعة متجانسة فهناك ثلاثة أنواع من قدرات البؤرة يكون لها دور: القدرة على أخذ البؤرة لنفسه، القدرة على إعطاء البؤرة لمؤدى أو مؤدين آخرين، والقدرة على مشاركة البؤرة الفردية مع الآخرين بحيث يمتزج المؤدى فى الصورة الجماعية للكل.

مثلاً: قد تحتاج المؤدية أن تخطو خارج المجموعة لتمثل «سنو هوايت»^(٥) ولتقضم التفاحة - وهى قطعة فعل هام حيث أن كل شخص آخر فى المجموعة لا يجب أن يكون ملحوظاً على الإطلاق - بالنسبة لهذا الفعل الفردى لابد أن تستحضر المؤدية قدراً كبيراً من الطاقة ذات البؤرة لكى «تمتلك المسرح» للحظة ، وفى الحال بعد قضم التفاحة قد تخطو مؤدية أخرى خارج المجموعة لتصبح الساحرة، فى هذه اللحظة على المؤدية التى تلعب «سنو هوايت» أن تصفى نفسها من الطاقة (والبؤرة بالتالى) وتسلم الطاقة انفعالياً وفنياً للمؤدية التى تلعب الساحرة.

لو تم هذا بشكل جيد فلن ينظر الجمهور إلى «سنو هوايت»، حتى لو كانت المؤدية ما زالت تقف وحدها على المسرح، وبعد عدة ثوانٍ قد تمزج كلتاها البؤرة بأن تصبحا جزءاً من الغابة، والتى يجب أن يراها الجمهور ككل، نون أن يكون هناك شجرة معينة تجذب الانتباه لنفسها.

نقل البؤرة مثل لعب «تلقف الكرة»، أحد المؤدين لديه الكرة، ويلقيها لمؤدى آخر، والذى يلقيها بدوره إلى مؤدى ثالث، ثم تمسك المجموعة ككل بالكرة، مع يد كل واحد موضوعة على الكرة بشكل متساوٍ، البؤرة فى قطعة مايم جماعية يجب أن تكون بالنسبة للجمهور بقدر السهولة التى يشاهد بها لعبة «تلقف الكرة».

ويمكن التحكم فى البؤرة ببعض التقنيات الجسدية ، مثل التجمد، والحركة البطيئة، والتنوع الإيقاعى، لكن قدراً كبيراً من البؤرة يكون معتمداً على بناء المؤدى لإحساس قوى بوقع البؤرة: ماذا يكون وقعها حين يمتلكها ؟ ماذا يكون وقعها حين يسلمها ؟ وماذا يكون وقعها حين يشارك فيها؟

شيء واحد مؤكد: هو أن المؤدى يكون مسئولاً تماماً عن التأكد أن الجمهور ينظر إلى ما هو مفترض أن ينظر إليه، يجب أن يحس الجمهور بالراحة أنه تم قياده بلطف خلال القطعة الثنائية أو الجماعية عن طريق الإرشاد الماهر لفنانى الماييم.

٨ - التنوع الإيقاعى Rhythmical Variety

يشير التنوع الإيقاعى إلى قدرة المؤدى على دمج عدد ضخم من الإيقاعات فى قطعة ماييم قصيرة، فقطع الماييم تحتاج لمفاجآت إيقاعية - سرعات وإبطاءات غير متوقعة، (لحظات) مبتورة وأخرى هادئة وسلسة، وهكذا - لكى يستحوذ على ، ويحتفظ بانتباه الجمهور.

التنوع الإيقاعى يكون هاماً بصفة خاصة حين يؤدى الماييم بدون موسيقا ، فى الرقص توفر الموسيقا عادة التنوع الإيقاعى ، والراقصون إما يعملون مع تنوعات توفرها الموسيقا أو يتعمدون العمل ضد أو فى وسط نبض الموسيقا وتدفعها.

ومؤبو الماييم الذين يعملون مع الموسيقا يعملون بشكل مشابه للراقصين، باستثناء رئيسى واحد: أن فنان الماييم ليس مضطراً لأن يملأ كل لحظة من الموسيقا بحركة أو بعدم حركة متعمدة ، كما يفعل الراقص غالباً، وأحياناً فى الماييم توفر الموسيقا خلفية ومزاج عام، ويمكن أن يؤدى فنان الماييم فعلاً غير مرتبط على الإطلاق بالموسيقا، لكن غالباً ما تفرض الموسيقا التى يختارها مؤدى الماييم بدرجة كبيرة الطبيعة الإيقاعية للقطعة نفسها.

إن فنانى الماييم الذين يعملون بدون موسيقا لديهم مسئولية مزوجة لبناء التنويعات فى عروضهم، ويجب أن تحتفظ هذه التنويعات بأعين الجمهور موجهة نحو الحدث/ الفعل، فمثلاً: فترة طويلة من حركات بطيئة وسلسة قد تتبعها بشكل غير متوقع عدة حركات سريعة جداً ومفاجئة، وفترة حركات ذات سرعة عادية قد تقاطع بقفزة متقطعة لتبين المفاجأة.

قاعدة أساسية فى الماييم هى أن مؤدى الماييم لا يجب أن يستغرق وقتاً طويلاً فى أى إيقاع أو سرعة، الماييم الجيد يكون مبنياً على المفاجأة البصرية الغير متوقعة ، والتغيير الإيقاعى هو وسيلة رئيسية لتحقيق المفاجأة.

٩ - الأثاث ولوازم التمثيل (الإكسسوارات FURNITUE AND PROPS)

استخدام أثاث ولوازم تمثيل (إكسسوارات) حقيقية

The Use Of Real Furniture and Props

هناك ثلاث طرق يُستخدم بها الأثاث ولوازم التمثيل (الإكسسوارات) فى الماييم ، الطريقة الأولى هى أن يستخدم المؤدى أثاثاً وإكسسوارات حقيقية على المسرح ، لا الأثاث ولا الإكسسوارات يستخدمان بشكل متكرر فى الماييم ، لكن تستخدم قطع أثاث معينة بانتظام إلى حد ما ، وقطعة الأثاث التى يستخدمها مؤدى الماييم فى أغلب الأحوال هى الكرسي مثلاً ، ورغم أن هناك عدة تقنيات مشوقة لتمثيل الكرسي بالماييم ، فأحياناً يكون ببساطة مؤثراً أكثر أن تستخدم كرسيًا حقيقياً ، قطع أثاث أخرى تتكرر رؤيتها على مسرح الماييم هى الصناديق والعلب ، لكن فى العموم يتجنب مؤدى الماييم استخدام الأثاث الحقيقى سواء كمساعد للمنظر أو للزخرفة .

لوازم التمثيل أو الإكسسوارات هى أى شىء يحمله الممثل فى يده ، ونادراً ما تستخدم الإكسسوارات فى الماييم ، وعندما تستخدم تكون عموماً مرتبطة بالفعل / الحدث بشكل محدد تماماً ، غالباً يكون الإكسسوار مصمماً بحيث يفعل شيئاً معيناً عند إعطاء إشارة (أو مفتاح) ، إن السيرك من مدرسة الماييم الإيطالية يفعل ذلك بشكل متكرر .

ويستخدم فنانون الماييم المدربون فى المدرسة الفرنسية « إكسسوارات » حقيقية عندما تقتضى الحاجة ، والإكسسوار نفسه فى المدرسة الفرنسية عادة لا يكون البؤرة ، فالبؤرة تميل بالأحرى لأن تكون على كيفية استخدام الإكسسوار ، الشىء الوحيد الذى يمكن أن يضعه فنان الماييم فى حسبانته هو أن قطعة الإكسسوار ستسرق بعض البؤرة منه ، تونى مونتونارو فى قطعه الماييم الكلاسيكية « عند الشاطئ »^(٦) ، يستخدم مظلة بشكل جميل لدرجة أنها تبدو وكأن لها حياة خاصة بها ، بدا كما لو كان تونى يؤدى « نويتو » مع المظلة ، وبدا أن الجمهور سيقع فى حب المظلة فى نهاية القطعة ، وأحياناً يستخدم فنانون الماييم أيضاً قطع ملابس بسيطة ومنتقاة جيداً كـ « إكسسوارات » ، لكن نكرر يجب أن يتم انتقاء قطعة الملابس بعناية، كما يجب التحكم فى استخدام قطعة الملابس وبشكل مقتصد .

من المهم أن نتذكر أنه حينما يقرر فنان المايم أن يستخدم أثاثاً أو إكسسوار ، فهو يلزم نفسه ألياً بمزيد من وقت التدريب : فقد لا تكون العصي طويلة بما فيه الكفاية ، وقد تقع القبعات من على الرأس ، أو تحدث الكراسي صريراً ، أو أن القماش لا يثبت ، بشكل عام فاستخدام الأثاث والإكسسوارات الحقيقية سيضاعف من وقت البروفات ، وحيث أنه لا يوجد تقريباً أثاث أو إكسسوارات لا يمكن تمثيلها بالمايم فالمؤدون سيختارون في الغالب أن يخلقوها بالإيهام البصري بدلاً من الواقع البصري .

مؤدى المايم كقطعة أثاث و« إكسسوار »

Mime Performer as Furniture and Props

الطريقة الثانية لاستخدام الأثاث والإكسسوارات هي أن تكون أثاثاً وإكسسوارات ، ويكون هذا فعالاً بشكل خاص في الأسلوب الحرفي والكوميديا على وجه الأخص ، على سبيل المثال : بينما تلعب إحدى مؤديات المايم دور أليس في « أليس في أرض العجائب » يمكن أن تمثل المؤدية الثانية الشجرة التى تنام تحتها ، وطوال القطعة يمكن للمجموعة أن تمثل « دبسات » من الأثاث وقطع الديكور مثل مناضد الشاي ، والنباتات الفطرية (mushroom) ، والكراسي ، والأبواب ، كما يمكن لفنانى المايم أن يمثلوا في « أرض العجائب » الإكسسوارات ، على سبيل المثال : ساعات ، وسيجارة ، والكرات الخشبية (الكروكيت) ، وعصى الكروكيت ، والمضارب .

و « سندريللا » مثال آخر : بينما تمثل مؤدية دور سندريللا ، وهى تحك الأرضية لتنظيفها ، قد تمثل مؤدية أخرى الدلو ، وبينما تمثل ثلاثة مؤديات أنوار أخواتها من زوجة الأب قد تمثل ثلاثة مؤديات أخريات « جونلاتهن » ، وبينما يرقص مؤديان كسندريللا والأمير ، قد تكون باقى المجموعة (عدا واحد) الساعة ، ويمكن للمؤدى المستثنى أن يمثل الحذاء المنسى .

The Miming of Furniture and Props

أداء الأثاث والإكسسوارات بالمايم

الطريقة الثالثة لاستخدام الأثاث و« الإكسسوارات » هو أداء واقعها بالمايم ، لو أن المؤدى يرى بخیاله قطع أثاث وقطع إكسسوارات وهمية على المسرح ، فسيراها الجمهور أيضاً ، ويجب أن يساعد المؤدى الجمهور ليملاً التفاصيل بالتقنيات

الجسدية، لكن التزامه الرئيسى للأثاث و « الإكسسوارات » المؤداة بالمايم يأتى فى قدرته على أن يكون ممثلاً صادقاً ، لو رآها المؤدى فسيراهها الجمهور ، هناك قاعدة للمايم من شأنها أن تساعد طالب المايم المبتدى : « أنت تراه ؛ نحن نراه » ، إن طريقة الاستخدام الثالثة لقطع الأثاث وقطع « الإكسسوارات » هى طريقة يستخدمها معظم المؤدين ، حيث أن تحدى المايم هو خلق واقع من الهواء والجسد .

١٠ - عمل التفاصيل Detail Work

عمل التفاصيل يشير فى غالبية الأمر إلى الإيماءات ، هو يشمل كل « الأشياء الدقيقة » المؤداة باليدين والذراعين ، وبدرجة أقل بالقدمين والساقين ، عندما يحاول مؤدى المايم أن يعطى حياة لأشياء متخيلة ، فيجب أن يفعل ذلك بدقة كبيرة و « تفصيل » ، ولكى يفعل ذلك يحتاج المؤدى إلى مهارتين :

أولاً : يجب أن يكون مؤدى المايم ملاحظاً دقيقاً للحياة .

ثانياً : يجب أن يكون قادراً على أن يخلق - غالباً باليدين - حجماً ملائماً ، ووزناً ، وشكلاً ، ونسيجاً ، ودرجة مقاومة ، ولوناً ، ودرجة حرارة للأشياء ، جذب حبل بالمايم مثلاً قد يبدو تكنيك مايم بسيط ويرتبط به القليل عدا المهارة الجسدية ، لكن مؤدى المايم المتمكن بشكل شامل سيعطى انتباهاً محدداً للتفاصيل الدقيقة لواقع الحبل .

أسئلة الاستدعاءات Recall Questions

فنان المايم الموهوب سيوجه لنفسه عدة « أسئلة استدعاء » لكى يجعل إيهام الحبل صادقاً وسليماً ، هناك عدة أسئلة استدعاء أساسية :

- ١ - ما سمك الحبل ؟ (سيقدر هذا كيفية وضع اليدين عليه) .
- ٢ - ما ثقل الحبل ؟ (سيؤثر هذا فى استخدام الذراعين ووضع الكوعين) .
- ٣ - ما شكل الحبل ؟ (مع الحبل سيكون هذا سؤالاً أقل أهمية ، لكن مع تقنيات أخرى سيكون هذا سؤالاً حيوياً للتوضيح) .

٤ - ما درجة حرارة الحبل ؟ (قد يرغب فنان الماييم فى مسح العرق عن يديه ليضيف تفاصيل) .

٥ - من أى مادة / نسيج يكون الحبل ؟ (هل هو خشن ، محبب ، شائك ، زلق ، أم ناعم ؟ سيؤثر هذا فى استخدام اليدين) .

٦ - ما قدر المقاومة الموجودة فى الحبل ؟ (سيؤثر هذا فى استخدام الجسد كله) .

٧ - ما لون الحبل ؟ (قد يبدو هذا غير هام بالمرّة ، لكن كلما زادت التفاصيل الدقيقة للمصداقية التى يمكن أن يوفرها المؤدى لنفسه ، أمكن أن تكون الصورة / المفهوم مشوقة وحقيقية بالنسبة للجمهور) .

عمل التفاصيل مفيد فى ربط خيال المؤدى بخيال المتفرج ، وهذه الأسئلة الاستدعائية الأساسية تضيف ثراءً وزخرفة للفعل الجسدى البسيط ويمكن أن تجعل الفعل / الحدث جاذباً بشدة للعين .

١١ - لحظات الانتقال Transitions

لحظات الانتقال هى تلك الحركات التى تأتى فيما بين الأفعال ، ومن المهم أن تكون كل حركة يقوم بها المؤدى على المسرح مشوقة بصرياً بقدر الإمكان ، فالجمهور سيقرب كل حركة يقوم بها المؤدى وهو ينتقل من فعلٍ لفعل ومن صورة لصورة ؛ لذا تحتاج كل الحركات التى تكون فيما / بين (الأفعال) أن تكون متدرجاً عليها بنفس العناية التى تتم مع تقنيات الفعل .

وغالباً ما يتحدد ما إذا كانت قطعة الماييم سلسلة أم لا (أى أن الفعل يتدفق فى الآخر بترابط بصرى جميل) بكيفية لحظات الانتقال ، مثلاً : يرينا المؤدى أنه قد تزلزل على قشرة موز : الزلقة الفعلية هى الفعل ، وكيفية نهوض المؤدى من على الأرض هى لحظة الانتقال .

لحظات الانتقال جزء يتم تجاهله فى عالم الماييم ، يبدو أن المؤدين الذين بلا خبرة يشعرون بلا وعى أن الجمهور لا ينظر إلى « الأشياء » التى فيما / بين « ،

قد يعتقد المؤدى أن الجمهور يستمتع بالزحليقة على قشرة الموز (لقد ضحكوا) وسوف « يراقبون نصف مراقبة » حتى ينهض المؤدى من على الأرض ويبدأ المشى بالمايم ، إن الجمهور المنتبه بشدة يراقب كل شىء يفعله المؤدى من اللحظة التى يدخل فيها إلى المسرح حتى لحظة مغادرته له ، إن كل حركة مفردة تدعو لانتباه الجمهور .

بالإضافة لكونها مشوقة بصرياً ، يجب أن تكون الحركات الانتقالية مقتصدة ، لا يجب أن تعاني لحظات الانتقال من التطويل الزمنى ، يجب أن تكون الانتقالات تخيلية وغير قابلة للتنبؤ ، ويمكن أيضاً أن تكون وسائل هامة للتنوع الإيقاعى .
هناك نوعان مختلفان من لحظات الانتقال : فردية وجماعية .

لحظات الانتقال الفردية Individual Transitions

عادة تكون لحظات الانتقال الفردية مسئولية المؤدى الفردى ، إن ماهية الإيماءات والمشيات ، وكم عدد الإيماءات والمشيات التى يستخدمها المؤدى لينتقل من صحن التقلب إلى الفرن ، يعتمد على خياله ومهارته ، وحتى فى القطعة الجماعية يجب أن يكون المؤدون واعين باستمرار بلحظات الانتقال الفردية ، مثلاً فى قطعة مايم معينة قد تصبح المجموعة كلها أشجاراً عند إشارة معينة ، إن نوع وكمية والكيفية البصرية للحركات التى يستخدمها كل مؤدى ليصبح شجرة هى انتقالات فردية ، إن حياة مؤدى المايم مليئة بها .

لحظات الانتقال الجماعية Group Transitions

لحظات الانتقال الجماعية مختلفة قليلاً فى طبيعتها ، إنها الانتقالات المتدرب عليها بعناية ، حركات المجموعة المصممة التى تستخدمها المجموعة ككل حين تترك المجموعة صورة أو فعلاً ما وتبدأ فى آخر ، فى العادة يقوم المخرج أو المجموعة ككل بالتدريب على لحظات الانتقال هذه بعناية فى البروفات .

مثلاً فى قطعة مايم جماعية بعنوان « الخنازير الصغيرة الثلاثة » قد تصبح المجموعة كلها تقريباً بيتاً من القش ، ويقوم الذئب بنفخه ، والآن يجب أن تصبح

المجموعة بيتاً من الأحجار ، ستسقط مجموعة المايم التى بلا خيال على الأرض حين ينفخ الذئب البيت ، ثم ينهض المؤدون من على الأرض ، ويمشون إلى جزء جديد من الحجرة ، ويصبحون بيتاً من حجارة ، لحظة الانتقال ذات الجزعين (النهوض من على الأرض والتحرك إلى الجزء الجديد من الحجرة) هو بالأحرى بلا خيال وبلا ضرورة .

هذا الانتقال أيضاً يستخدم حركات أكثر من اللازم ، ووقت أكثر من اللازم ، ومساحة أكثر من اللازم ، قد تكون مجموعة أكثر تخيلاً وكفاءة فى وضع البيت من القش الذى سينفخ بحيث تتجمد المجموعة فى أوضاع رأسية ثم تعيد بناء نفسها كبيت من الحجارة فى نفس البقعة .

الانتقال الجماعى لا يعنى أن كل أعضاء المجموعة يجب أن يتحركوا كمجموعة طوال القطعة كلها ، مثلاً قد يكون أحد المؤدين هو الخنزير الذى يبنى البيت من القش ، بينما يمثل خمسة مؤدين بيت القش ، وقد يكون مؤدٍ آخر الذئب ، ينفخ الذئب البيت ويحدث انتقال سريع ، قد يصبح أحد المؤدين الذين يمثلون بيت القش الخنزير الثانى ، والمؤدى الذى يلعب الخنزير الأول قد يصبح حجراً فى البيت الثانى ، هذا مثال أيضاً كيف يمكن لتبديل ومرونة الشخصية أن يساعد فى الانتقال ، والعكس بالعكس .

١٢ - الترقيم (أو التقطيع) Punctuation

الترقيم ، أو التقطيع هو تكنيك للمايم يستخدمه المؤدى لبناء القطعة كلها ، كل قطعة مايم تشبه قصة قصيرة : فالأجزاء الرئيسية مثل الفقرات ، والوحدات مثل الجمل ، والمقاطع (النقرات) مثل الكلمات والعبارات ، إن قطعة المايم بدون ترقيم / تقطيع لا يمكن قراءتها بالضبط مثل قصة قصيرة بلا علامات ترقيم .

يجب أن تتكون كل قطعة مايم من سلسلة من الحروف الكبيرة ، والنقط ، وأقواس الاقتباس لترشد عين المتفرج من خلال التخيّل البصرى ، حين يقوم المؤدى بهذا جيداً ستكون قطعة المايم سهلة كقصة قصيرة مكتوبة جيداً .

قبل أن يفهم المرء كيف يتحقق الترقيم / التقطيع فى الماييم ، عليه أن يفهم كيفية بناء قطع الماييم :

أقسام الماييم : Mime Sections

يمكن تقسيم قطع الماييم إلى قسمين رئيسيين ، القسم هو جزء كبير من خط القصة ، مثلاً فى قطعة فردية بعنوان « الموعد الكبير » ^(٧) هناك أربع أقسام رئيسية :

- ١ - الاستعداد .
- ٢ - مغادرة المنزل .
- ٣ - قيادة السيارة إلى الموعد .
- ٤ - الوصول إلى بيت الحبيبة .

وحدات الماييم Mime Units

كل قسم يمكن تقسيمه بدوره إلى وحدات ، والتي هى أجزاء أصغر وأكثر تحديداً من الفعل ، هناك وحدات أكثر بكثير من الأقسام فى قطعة الماييم ، مثلاً القسم الأول ، « الاستعداد » يمكن تقسيمه إلى عشرين أو ثلاثين وحدة ، مثل :

- ١ - النظر فى الساعة .
- ٢ - الجرى إلى الدش .
- ٣ - أخذ دش .
- ٤ - التجفيف .
- ٥ - الجرى لولاب الملابس .
- ٦ - التنقيب فى لولاب الملابس .
- ٧ - ارتداء الملابس .

٨ - البحث عن حذاء مفقود .

..... وهكذا .

نقرات (أو مقاطع) المايم Mime Beats

نقرات أو مقاطع المايم هي حركات فردية محددة والتي تشكل الوحدة ، وبشكل عام تكون النقرات / المقاطع مشكلة من حركة أو اثنتين ، لكن نادراً ما تكون أكثر من حركتين ، يمكن تقسيم وحدة « أخذ دش » إلى كثير من النقرات / المقاطع :

١ - جذب ستارة الدش .

٢ - فتح الدش .

٣ - الدخول تحت الدش .

٤ - إغلاق ستارة الدش .

٥ - تناول لليفة .

٦ - تناول للصابون .

٧ - فرك الجسم بسرعة .

٨ - إغلاق الدش .

٩ - الخروج من البانيو .

١٠ - تناول الفوطة .

١١ - التجفيف .

... وهكذا ، فى الواقع تكون النقرات / المقاطع مجهرية (ميكروسكوبية) حسب

قدرة فنان المايم على التمييز ، قد يكون هناك مئات من النقرات / المقاطع فى قطعة فردية مدتها ثلاث دقائق .

قد يميل طالب المايم المبتدئ إلى التشريح أكثر من اللازم ، أى يحاول بشكل مجبر أن يقرر أى الأفعال تكون أقساماً ، وأيها وحدات ، وأيها مقاطع ، وليس الأمر مهماً بالنسبة له أن يميز الوحدات من الأقسام كما هى ليكون له منهج يمكنه به أن يقسم القطعة إلى أجزاء تتزايد صغراً ، وبالتالي قابلة للهضم .

الترقيم / أو / التقطيع فى المايم يوفر القدرة على الفهم ، ويوفر الإيقاع اللذين يقرأ بهما الجمهور القطعة ، والتقطيع يوفر طاقة الابتداء ، وطاقة الإنهاء ، وطاقة التأكيد ، وطاقة الراحة فى كل قسم ، ووحدة ، ومقطع .

الترقيم / التقطيع الجسدى ، والترقيم / التقطيع الانفعالى

Physical Punctuation and Emotional Punctuation

مؤدى المايم يملأ كل علامات الاستفهام ، ونقاط التعجب عن طريق استخدام مجموعتين من المهارات : المهارات الجسدية ، تساعد فى توفير الترقيم / التقطيع من خلال تقنيات مثل التجمد ، والحركة البطيئة ، والتكرار ، والطاقة الزائدة ، والقفزات المتقطعة ، والمهارات الانفعالية (مهارات التمثيل والعرض) تساعد فى توفير الترقيم / التقطيع من خلال تقنيات مثل الحركة المزبوجة ، الوقفة الطويلة ، التحديق ، نظرة الدهشة ، هز الرأس - باختصار بالسماح لما تشعر به الشخصية من الداخل أن يتكشف من خلال تعبير وجه صادق ومقتصد ، الترقيم / التقطيع الانفعالى يشارك فيه دائماً التعبير الخارجى للإحساس الداخلى .

الترقيم / التقطيع الجسدى ، والترقيم / التقطيع الانفعالى لا يعملان منفصلين بل يعملان معاً ، أحياناً فى وحدة وأحياناً لا ، للمساعدة فى خلق صور بصرية مفهومة وصادقة ومسلية .

مثلاً فى مقطع « تناول الصابون » و « فرك الجسد بسرعة » يمكن أن يعمل الترقيم / التقطيع الجسدى ، والانفعالى كالتالى : قد يستخدم المؤدى حركة جسدية

مبالغ فيها قليلاً ليشير لبدء الوحدة ، مثل طاقة إضافية فى تناول الصابون ، وقد يتبع هذا بتنهيده استرخاء ضخمة تحت المياه (جمع بين التحرر الجسدى للتنفس والاستمتاع الانفعالى الصادق بالدش) ، هذا الجمع يعطى الجمهور « فصلة » يستريح فيها لثانية ، ثم يمكن للمؤدى أن يقوم بعدة حركات فرك سريعة ومتقطعة (ترقيم / تقطيع جسدى) ، تماماً مثل تدفق سريع (فى نطق) عبارة بسيطة ، وقد يتبع هذا حركة مزبوجة مكونة من النظر للساعة والوعى الانفعالى الذى يعبر عن أنه متأخر ، ثم ينهى المؤدى الوحدة بنقطة تصنعها نظرة بسيطة تخبر الجمهور أنه دائماً متأخر .

أكثر الترقييمات / التقطيعات قيمة لمؤدى المايم هى نقطة بسيطة (.) ، أو راحة قصيرة ، والحرف الكبير ، إن طالب المايم المبتدئ يتجاهلها بشكل متكرر ، المؤدى الجيد لا يبدأ إيماءة أبداً حتى يصل بما قبلها إلى الاكتمال ، هذا ما تفعله النقطة ، إنها ببساطة تنهى شيئاً .

وتبدأ الوحدة التالية بـ « حرف كبير » ، الحرف الكبير فى المايم هو تأكيد إضافى للطاقة التى يعطيها المؤدى للمقطع الأول للقسم أو الوحدة ، الاستخدام المناسب للنقطة أو الحرف الكبير كتكنيك جسدى أو انفعالى يزيد كثيراً من الوضوح فى المايم .

إن الترقيم / التقطيع فى المايم هو تقنية هامة من تقنيات العرض ، وهو ليس منفصلاً عن اقتصاد الحركة وتطويل الزمن وتبديل المساحة وتقنيات العرض الأخرى فى هذا الفصل ، فى معظم الحالات يحدد الترقيم / التقطيع كيف تستخدم (التقينات) الأخرى ، وترتبط معظم تقنيات العرض الأخرى هذه ارتباطاً شديداً بالتقطيع لدرجة أنها تشبه كثيراً التوائم المتطابقة ، لكن اقتصاد الحركة والترقيم / التقطيع حالة خاصة ، إنهما مثل التوائم السيامية ، فلهما هويتان منفصلتان ، لكنهما مرتبطتان بشدة لدرجة أن أحدهما لا يعمل إلا فى حضور الآخر .

١٣ - الخيال Imagination

لقد تم الاحتفاظ بالخيال حتى النهاية لأنه « الأم الكبرى » للتقنيات الأخرى ، من رحم الخيال تتولد كل تقنية عرض أخرى ، والحالة الصحية لـ « الخيال الأم » يحدد صحة الأفكار الوليدة الجديدة والتقنيات الطفلة ، كما يعتمد رعاية نمو ونضوج هذه الأفكار والتقنيات على أمومة الخيال .

بالنسبة لبعض المؤدين يعتبر الخيال المبتكر والخلق هدية ، إنه يبدو وكأنه يجيء بشكل طبيعي ، كما لو كان « من الآلهة » ، لكن لابد أن يعمل معظم المؤدين باستمرار على تطوير الخيال ، العمل على الخيال يعنى تدريب فاعلية كل الاحتمالات بحيث يتم إزالة الحواجز المانعة ، وتزرع بنور الإبداع ، ونصل بحقل الإبداع إلى الحصاد الكامل ، الحاصد الحريص سيختار عندئذ أفضل الثمرات فقط ليقدمها للجمهور ، والزارع المبدع عن حق لن يكون مكتفياً بزرع نفس الثمرات المرة بعد المرة ، سيكون راغباً فى المخاطرة ، سيحاول الزارع الخلاق أن يربى ثمرات مختلفة ، وحتى قد يقوم بتهجين الثمرات لكي يخلق شيئاً جديداً تماماً ، إن مؤدى الماييم يزرع حقول الخيال لديه بنفس الطريقة ، إنه يعد الأرض لأفكار جديدة ، ويزرع ، ويروى ، ويغذى أفكاره ، وهو يكون راغباً فى أن يزرع أفكاراً جديدة وتجريبية ، وهو راغب فى أن ينجو من فشل المحصول أو جفاف الأفكار ، وهو راغب فى أن يلقح ويهجن الأفكار ، ويبتكر أفكاراً جديدة ، لكن فوق كل شئ إنه يكون راغباً فى السماح للجمهور - كمتنوق - بالكلمة الأخيرة حول كفاءة المحصول .

ملخص

يتضمن عرض المايم منطقتين رئيسيتين للتركيز : الأفكار والتقنيات ، عرض المايم يكون معتمداً على المزج الناجح بين الاثنين .

الفكرة هي موضوع القطعة ، هناك خمس طرق أساسية يستخدم بها الموضوع ، قد تكون القطعة :

- ١ - موجهة بشكل كوميدي .
- ٢ - موجهة بشكل جاد .
- ٣ - موجهة بشكل كوميدي وجاد معاً .
- ٤ - موجهة نحو بيان .
- ٥ - موجهة نحو التعليم .

يجب أن يطور مؤدى المايم نوعين من الطاقة : طاقة المؤلف المسرحي وطاقة الممثل ، طاقة المؤلف المسرحي تؤسس وتطور الفكرة ، وطاقة الممثل تضع الفكرة أمام الجمهور .

التقنية هي الأداة التى يستخدمها المؤدى ليقوم بعمله ، وهناك فئتان رئيسيتان لتقنيات المايم : التقنيات الجسدية وتقنيات العرض ، التقنيات الجسدية هي مهارات الحركة الجسدية وتناقش فى فصول أخرى ، وتقنيات العرض هي تقنيات تمثيل المايم ، هناك ثلاث عشرة تقنية عرض رئيسية :

١ - الدافع : وهو قدرة المؤدى الأساسية على خلق الحركة من مشاعر داخلية صادقة .

٢ - اقتصاد الحركة : أى حفظ وصيانة الحركة الجسدية .

- ٣ - الزمن : اقتصاد الزمن وتبديل الزمن من أجل تأثير خاص .
- ٤ - المساحة : اقتصاد المساحة وتبديل المساحة من أجل تأثير خاص ، استخدام المساحة ، واستخدام المساحة « الداخلية » .
- ٥ - الشخصية : خلق الشخصية وتبديل الشخصية من أجل تأثير معين .
- ٦ - الحضور المسرحي : ثقة المؤدى بالذات ، الكاريزما ، والحضور الفردي والجماعي .
- ٧ - التنوع الإيقاعي : إدماج حركات ذات إيقاعات متنوعة .
- ٨ - الأثاث ولوازم التمثيل (الإكسسوارات) استخدام قطع الأثاث وقطع الإكسسوار الحقيقية فى الماييم ، استخدام المؤدين كأثاث ، وأداء قطع الأثاث وقطع الإكسسوار بالمايم .
- ٩ - عمل التفاصيل : خلق الإيهام بالأشياء فى الماييم (غالباً بالأيدي) واستخدام الأسئلة الاستدعائية الأساسية .
- ١٠ - اللحظات الانتقالية : الحركات الفردية والجماعية التى توصل بين الصور .
- ١١ - البؤرة : قدرة المؤدى على التحكم فى انتباه الجمهور بأخذ ، وإعطاء ، ومزج البؤرة .
- ١٢ - الترقيم أو التقطيع : استخدام الترقيم / التقطيع الجسدى والانفعالى لبناء قطع الماييم بوضوح إلى أقسام ووحدات ومقاطع .
- ١٣ - الخيال : البئر الذى تسحب منه كل تقنيات العرض الأخرى .

هوامش

- (١) هذه هي الترجمة الحرفية لعنوان هذه القصة ، The Little Red- Riding Hood ، لأن بطلة القصة فتاة صغيرة ترتدى عباءة حمراء تنتهي بغطاء للرأس ، وتستعملها لركوب الجواد أو للخروج بصفة عامة ، وهذه القصة معروفة في مصر بعنوان « ذات الرداء الأحمر » ، المستخدم لاحقاً (المترجم) .
- (٢) ابتكرها وعرضها أصلاً ميلتون بيرس (Milton Pierce) .
- (٣) في الأصل Playpen وهو بناء صغير يشبه حجرة صغيرة بلا سقف وجوانبها عبارة عن قضبان ، حتى يلعب الطفل الصغير داخله في أمان (المترجم) .
- (٤) هي ملكة أو قوة خاصة لدى بعض الناس تمكنهم من التأثير في الآخرين وجذب انتباههم ونيل إعجابهم ، بعض نجوم السينما ، أو القادة السياسيين ، إلخ يمتلكون هذه الخاصية بحيث - عند ظهورهم - لا يملك الجمهور إلا متابعتهم ، وحيث أن عبارة « قوة التأثير » التي أستخدمها بين الحين والآخر ، لا تكفي لوصف هذه الخاصية فقد استخدمت الكلمة الأصلية ، وهي معروفة ، في العنوان (المترجم) .
- (٥) بطلة قصة الأطفال المشهورة ، « سنو هايت والأقزام السبعة Snow White and the Seven Dwarfs وفيها تحاول الساحرة - التي هي في الواقع الملكة الغيور من جمال وشباب « سنو هايت » - أن تجعلها تاكل تفاحة مسمومة . (المترجم)
- (٦) عرضها توني مونتانارو في فيلم المايم .
- (٧) ابتدعها وعرضها في الأصل جون كاسير (John Kassir) .

(٤) الماييم الحرفى

Literal Mime

يمكننا أن نرى الماييم الحرفى فى عدة أشكال ، لكن هناك أربع بنيات رئيسية :
القطعة الفردية (صولو) الكوميديية ، والقطعة الثنائية (دويتو) الكوميديية ، والقطعة
الثلاثية الكوميديية ، والقطعة الفردية أو الثنائية الجادة والمتركة حول شخصية ،
والصولو الكوميدي هو البناء الأكثر شهرة فى العالم ، وهو معقد ومُفصّل ، ويعتمد كل
من الدويتو الكوميدي والثلاثى الكوميدي على مبادئ الصولو الكوميدي ، ولهذا
سيتناقش الصولو الكوميدي بتفصيل كبير ، ثم ستنم مناقشة الدويتو والثلاثى الكوميدي
فيما يتعلق به ، أما الصولو أو الدويتو الجاد والمتركة حول شخصية فهو استخدام
متفرد للماييم الحرفى ، وستنم مناقشتها فى النهاية .

القطعة الفردية (الصولو) الكوميدية The Comic Solo

الصولو الكوميدى هو أهم بنية فى المايم تكون تحت تصرف مؤدى المايم ، وهو بالتأكيد أقدمها ، كما أنه البنية التى تتمتع بأكبر قدر من التعرض والانكشاف ، ويجب التمكن من الصولو الكوميدى قبل أن يستطيع المؤدى أن يقول أنه قد تمكن من فن المايم .

يتبع الصولو الكوميدى نمطاً بنائياً بسيطاً يسمى " الفكرة السعيدة " ، فى أبسط أشكاله يشرع شخص متوسط وعادى فى عمل شئ ، وهو يمر خلال سلسلة من العقبات أو الصراعات ، وفى النهاية تُحل الصراعات ، وفى الشكل الأكثر تعقيداً من " الفكرة السعيدة " ، تشرع شخصية لها وجهة نظر تجاه نفسها أو تجاه موقفها فى القيام بشئ بسيط إلى حد ما ، ويواجه عقبة أو تعقيد لابد أن يتغلب عليه ، وينتج عن المواجهة صراع ، ومن هذه النقطة ربما يتطور الصراع بشكل مرح ، أو قد تنشأ بشكل متصاعد صراعات مرحلة أخرى لها علاقة بالموضوع ، وتستمر هذه الصراعات حتى تنتصر الشخصية على الصراعات ، أو - فى حالات نادرة - تهيمن عليه الصراعات (بطريقة مرحلة) أو تقيم الشخصية سلامها مع الصراعات .

سواء كان طول الصولو الكوميدى دقيقة ونصف أو ثلاث دقائق أو خمس دقائق ، فإن " الفكرة السعيدة " تكون عادة هى الصيغة أو التركيبة البنائية .

الفكرة الكوميدية The Comic Idea

أحد المهام الصعبة لمؤدى المايم الكوميدى هى العثور على فكرة جيدة ، هنا تنقسم طاقة المؤدى إلى نصفين لفترة ، فالمؤدى يقسم طاقته بين طاقة المؤلف المسرحى وطاقة الممثل ، وتتجه طاقة المؤلف المسرحى للمؤدى إلى العمل أولاً على ابتكار فكرة لها فاعلية كوميدية .

عادة لا يكون هذا سهلاً لطالب المايم المبتدئ ، هناك بالطبع أشخاص لديهم موهبة فى الكوميديا ، بعض الناس " يفكرون بشكل مضحك " ، بالضبط كما أن بعض الناس " يفكرون بشكل مفهومي " ، لكن هذا لسوء الحظ يكون غير عادى ، وبالنسبة لمعظم مؤدى المايم يكون إيجاد فكرة مايم جيدة نوعاً من الكفاح .

اختيار عنوان Selecting a Title

ربما يكون مفيداً للمؤدين المبتدئين فى الماييم أن يفكروا فى فكرة كوميدية فى شكل عناوين صولو محددة ، بدلاً من مفاهيم معقدة .

هناك فئات متعددة للأفكار تمدنا باحتمالات عناوين محددة للعروض الكوميدية .

هوايات ونشاطات

جليسة الأطفال

الخيطة

المثال

فزرة الصورة المقطعة

البستاني

شخصيات

السيدة العجوزة

المتشرد الصعلوك

الأم الجديدة

الجد

الأرستقراطى

رياضات

لاعب الجولف

مباراة التنس

بطل كرة القدم

عامل الإنقاذ

حكم المباراة

وظائف

عامل التصليح

الحلاق

عازف البيانو

جامع القمامة

رجل الشرطة

حكايات الجن وفانتازيا

يوم مع الأنسة موفات الصغيرة

موسى يتلقى الوصايا العشر

أحداث

الموعد الغرامى

الحفل المفاجئ

الصباح القالى	ورشة سانتا
الزفاف	أصغر الملائكة
السباق	الشحاذ المرتب

مواقع / أماكن	أشياء غير حية
السيرك	آلة فحم الكوك
المغسل	هارفى دقاق الحائط
دار الجنازات	ثيودور عداد المرور
غرفة العمليات	لارى جزأز العشب
محل الطعام	

من المحتمل أن تطور إمكانات كوميدية أكثر بإضافة كلمة وصف أو كلمتين للعناوين : " الموعد الغرامى الهام " ، " طبيب التشريح الغائب الذهن " ، " محترف التنس " ، " جليسة الأطفال الجديدة " ، " بائع المكينة الكهربائية من الباب / للباب " ، ومحتمل أيضاً تجميع الفئات : " لاعب الجولف الجراح " ، " سنو هوايت تذهب إلى المغسل " ، " البستانى ولاعب الجولف " ، " رابونزل تذهب للكوافير " ، " فوزرة العملاق للصورة المقطعة " .

مجال آخر للتجميع الفعال للعناوين نجده فى الشخصيات المتعارضة أو المضحكة فى وضعها جنباً إلى جنب : « الفتاة الصغيرة والصعلوك » ، " الباليرينا العروسة والجندي اللعبة " ، " الضخم الثقيل والطائر الأزرق " ، " الطائر المفرد والقط " ، " المصارع والسيدة العجوز " (انظر ملحق " أ " لقوائم بعناوين صولو كوميدى مقترحة فى كل الفئات) .

من المهم أن نتأمل فى انتقال الأفكار فى المايم ، عناوين المايم لا تنتمى لمؤدٍ واحد ، إنها عالمية ومفتوحة لأى تفسير يقدمه المؤدى ، هناك احتمالات كثيرة لقطعة عنوانها

"لاعب الجولف" بقدر ما هناك مؤيدون مايم يعرضونها ، لقد رأيت على الأقل عشرين قطعة مايم بعنوان "البستاني" وكلها مختلفة (وكثير منها مضحك) كل واحدة منها كانت متفردة ، لأن لكل منها شخصية مختلفة ، وتطور مختلف ، ونهاية مختلفة .

على أية حال هناك شكل للسرقعة في المايم يتجنبه المؤيدون المحترفون ، هذا الانتحال يتضمن قطع المايم التي رأى المؤدى فنانى مايم آخرين يعرضونها ثم يعرضها هو بنفس الطريقة ، مدعياً أن العمل ينتمى إليه ، هناك فهم بين فنانى المايم المحترفين أن الواحد منهم لا يعرض قطعة لفنان مايم آخر ما لم يكن لديه إذن بذلك .

التطور المبدئى Initial Development

بمجرد أن يقوم المؤدى بتشغيل طاقته كمؤلف مسرحى ليختار فكرة كوميدية ، فيجب أن يستدعيها (تلك الطاقة) ليطور فكرته ، وسواء كان المؤدى يفضل تطوير فكرته على الورق أو فى رأسه ، فيجب أن يعمل على الفكرة قسماً قسماً ، عند هذه النقطة فهو لا يحتاج لأن يخطط كل وحدة ومقطع ، لكنه يحتاج لأن يقرر الأقسام الرئيسية للقصة .

المايم الصولو يتطور عادة فى ثلاث أو خمس أقسام رئيسية ، بمعنى أنه يتم تطوير من ثلاث إلى خمس صراعات ، أو صراع رئيسى واحد يتطور فى ثلاث إلى خمس طرق .

مثلا ، هاك باختصار الخطوط الخارجية لصولو بعنوان " الذبابة " (١) :

١ - الذبابة على الأنف .

٢ - الذبابة على القدم .

٣ - الذبابة تقوم بحركات طيران فذة .

٤ - المطاردة .

٥ - النهاية .

رجل جالس ويقرأ الجريدة ، يبدأ القسم الأول حين تدخل الذبابة الحجرة وتستقر على أنف الرجل ، ويبدأ القسم الثانى حين تستقر الذبابة على قدم الرجل ،

والقسم الثالث يبدأ حين تبدأ الذبابة القيام بحركات جيمنازية طائفة ، والطيران فى أرجاء الحجرة وتضاعف من إزعاج الرجل ، ويبدأ القسم الرابع - الآن لم يعد الرجل قادراً على القراءة بسبب تصميمه على القضاء على الذبابة - حين يبدأ مطاردة مجنونة وراء الذبابة بالجريدة ، فيما بعد فى البروفة يزيد المؤدى من تطوير كل قسم من هذه الأقسام فى وحدات ومقاطع ، ويطور نهاية للقطعة خلال عمليات ستناقش لاحقاً .

نادراً ما يكون للصولو الكوميدى أقل من ثلاثة أقسام رئيسية ، وما لم يكن الصولو الكوميدى أكثر من خمس دقائق ، فنادرًا ما يكون به أكثر من خمس أقسام ، وتعتبر ممارسة جيدة أن يتمثل المؤدى هذه الأقسام الرئيسية قبل أن يبدأ فى تطوير الوحدات والمقاطع الأكثر تحديدًا .

من الصعب أن تطور قطعة مايم لم يتم تقسيمها إلى أجزاء يمكن تدبيرها ، مثلما هو صعب أن تكتب مقالاً دون تخطيط تمهيدى واضح .

النهايات Endings

تكون النهايات مدعاة للسخط ، فالبحث عن نهايات جيدة يمكن أن يصيب مؤدى المايم بالجنون ، من المحتمل أن يختار المؤدى عنواناً جيداً ، ويتخيل عدة أقسام متطورة ، وحتى يقوم بعمل وحدات ومقاطع معينة فى البروفة ، لكن يظل غير قادر على إيجاد نهاية مناسبة للقطعة ، ليس هناك شك أن النهايات صعبة ، لكن لابد من وجود نهايات سواء كان صعباً إيجادها أم لا ، ولابد أن تخلقها طاقة المؤلف المسرحى فى المؤدى .

الغرض من النهاية هو تجميع كل الفعل / الحدث فى نتيجة / خاتمة (وفى شكل مرح كما هو مأمول) ووضع علامة التنقيط النهاية على القطعة ، ونهاية القطعة بأكملها مختلف عن نهاية القسم ، وحتى القسم الأخير ، النهاية الأخيرة تكاد تكون قسماً فى ذاتها ، لقد رأيت قطع صولو لا حصر لها حاول فيها المؤدى بلا نجاح أن ينهى القطعة ببساطة عن طريق التوقف بعد القسم الأخير ، النهاية الكوميدية الجيدة تربط كل شئ فى القطعة معاً ، وليس فقط القسم الأخير .

النهاية " الخاطفة " (٢) : هناك عدة طرق لإنهاء الصولو الكوميدي ، الأولى تسمى " الخاطفة أو المباغطة " ، وهي نهاية غير متوقعة على الإطلاق ومضحكة بشكل صاخب ، والنهايات الخاطفة الجيدة نادرة وصعبة للغاية في الوصول لها .

ويرى مثال للنهاية الخاطفة في الصولو المعنون " الذبابة " المذكورة خطوطه الرئيسية عاليه : بعد أن يطارد الرجل الذبابة في أرجاء الحجرة بحركات غريبة ومضحكة ، يصيب الذبابة أخيراً بالجريدة ، وتسقط الذبابة ببطء على الأرض ، ويرى الجمهور هذا في الطريقة التي يتتبع بها الرجل سقوط الذبابة بعينه ، ثم يخطو الرجل فوق الذبابة و " يسحقها " على الأرض ، ثم يمشي الرجل بعيداً عن الذبابة ، ظاناً أن الذبابة قد ماتت ، لكنه يستدير لأنه سمع شخصاً يناديه ، يبدو أنها الذبابة ، يعود الرجل ليتحقق ، ينحنى لسمع ما ستقوله الذبابة ، ثم ينحنى أكثر بعدم تصديق كامل ، ليفحص جثة الذبابة ، وبمجرد أن تلمس يده الذبابة ، ينطرح بحركة چودو على الأرض ، واضح أن الذبابة هي التي فعلت به ذلك .

إنه مثال ممتاز لنهاية خاطفة ، فالنهاية تتحقق على ثلاث مستويات : المستوى الأول مفهومي ، فالمرح يأتي من إدراك أنه رغم عدم وجود طريقة محتملة لإمكانية أن تكون الذبابة حية ، فالذبابة ليست حية فحسب ، بل من الواضح أنها لم تمس ، وهذا سار للجمهور لأن الذبابة تبدو باعثة على البهجة وواسعة الحيلة ولا يريد أن يراها تموت رغم أنها حشرة مزعجة ، المستوى الثاني للنهاية يوجد في البهجة البصرية الخالصة لمشاهدة المؤدى (يُشْقِلِب) نفسه بطريقة الجودو على المسرح ، والمستوى الثالث للنهاية هي عدم توقعها .

من المثير أن تستكشف نهاية مباغطة جيدة ، لكن ليس ضرورياً أن يكون لديك نهاية مباغطة لتنتهي كل صولو كوميدي ، ورغم أنه من الضروري أن يكون لديك نهاية ، فهناك وسائل أخرى .

النهاية " المربوطة معاً " : طريقة ثانية لإنهاء القطع الكوميدي هي ببساطة أن تربط خيوط القصة ، مثلاً في صولو بعنوان " الصبي ، والكلب ، والبالون " (٣) ، يمشي صبي صغير مع كلبه في الحديقة ، ويشترى بالوناً كبيراً يبدو أن به قوى

سحرية ، يتصارع الصبى مع البالون الذى يجذبه لأعلى ، والكلب الذى يجذبه فى اتجاه آخر ، ويمر الصبى بسلسلة من الأفعال محاولاً أن يتعامل مع كلا البالون والكلب ، وأخيراً يصل إلى حل لورطته ، يربط مقود الكلب بخيط البالون ويراقب البالون وهو يجذب الكلب ببطء لأعلى وبعيداً عن النظر .

نهاية " غسيل اليد " : نهايات " غسيل اليد " تأتى فى نهاية قطع الصولو التى كان تطور الأقسام فيها مضحكاً فوق العادة ، بحيث أن النهاية نفسها لا تحتاج لأن تكون مضحكة أو مبهرة ، ويكفى فى نهاية كهذه بالنسبة للشخصية أن يقوم ببساطة " بغسل يده " من الموقف ، وتصلح مثل هذه النهاية لو كان الجمهور قد " قُتل ضحكاً " وأصبح مستعداً للراحة .

يمكن رؤية مثل هذه النهاية فى صولو بعنوان " عامل غسيل النوافذ الجديد " فى هذه القطعة الشخصية لا تعرف شيئاً على الإطلاق عن الوظيفة ، وهى تمر من خلال سلسلة من المواقف المضحكة بشكل هيسستيرى مع اختيارات جسدية مثيرة بصرياً ، وتشتبك بالبكرة وتتعلق مائلة خارج السقالة ، وتسقط من السقالة وتستقر على سارية علم ، وتتسلق سارية العلم ومنها إلى نافذة غرفة النوم ، ويلقيها عاشقان خارجاً من غرفة النوم ، وتسقط خمس طوابق ، لكن طائراً يمسك بها ويعيدها إلى السقالة ، مسببة " لخبطة " على النافذة فى طريقها ، وأخيراً تدرك الشخصية أنها الآن الساعة الخامسة ، فتنزل السقالة ، وتنصرف لتعود فى يوم آخر ، ويدرك الجمهور بالطبع أن النافذة الوحيدة التى حاولت الشخصية تنظيفها ليست نظيفة فحسب ، بل إنها فى الواقع أكثر قذارة مما كانت عندما بدأت .

نهاية " الدائرة الكاملة " : نهاية " الدائرة الكاملة " تعيد الشخصية فى نهاية القطعة إلى حيث بدأت فى البداية ، إما حرفياً أو بشكل مفهومي ، الصولو الذى عنوانه " الهروب " له نهاية " الدائرة الكاملة " ، يهرب محكوم عليه من الزنزانة ، ويمر خلال سلسلة متقنة من الأفعال أو الحركات ، يفتح أبواباً ، يصعد سلالم ، يحفر أنفاقاً ، يعوم فى أنهار ، ويجرى مسافات بعيدة ، ويزحف تحت حواجز ، وغيره وغيره ، وأخيراً يقترب من باب ، ويفتحه ببطء ، ويدخل الحجرة ، ويضىء النور ، ويكتشف أنه قد عاد إلى الزنزانة .

النهاية " الجسدية " : النهاية " الجسدية " تتحقق من خلال استخدام حركة أو سلسلة من الحركات مثيرة بشكل بارع وتكون مبهرة بصرياً لدرجة أن الجمهور لا يحتاج لرؤية المزيد ، نهاية الصولو " الذبابة " ، المستخدم عاليه كمثال للنهاية الخاطفة ، يمكن أن تخدم أيضاً كتوضيح للنهاية الجسدية ، مثال آخر نجده في صولو بعنوان " قافز المظلات " ، يقع الصولو بأكمله في طائرة ، والشخصية تقوم بسلسلة من المناورات (الـ تكتيكات) الخادعة المضحكة لكي يتجنب القفز ، لكنه حين يقفز في النهاية ، يستخدم المؤدى قفزة مبهرة خلال الهواء وتكنيك طيران رشيق بقدم واحدة ليبين كم يكون الطيران في الهواء جميلاً بالفعل ، مثل هذه الحركة ، ولو تم أدائها جيداً ، يمكن أن تحبس الأنفاس ، إنها صعبة في أدائها وجميلة في مشاهدتها ، لن تحتاج الجماهير إلى مزيد كنهاية .

نهاية " العنوان " : نهاية " العنوان " تكون معتمدة على عنوان القطعة في تأثيرها ، إن العنوان الذي يبدو عادياً بما يكفي حين يتم إعلانه في البداية ، قد أخفى داخله تنبؤاً أو إنذاراً بالنهاية ، العنوان يعد الجمهور بشكل غامض لمفاجأة في نهاية الصولو ، مثال لذلك هو قطعة " لص القطط " ^(٤) : لص يقتحم منزلاً ويمر بسلسلة من العقبات ، ويناضل في محاولة مستميتة ليسرق شيئاً ثميناً ، ويجد أخيراً ما يريده ويضعه بحرص في حقيبته ، ثم يعيد اقتفاء خطواته بحذر حتى يخرج من المنزل ، وحين يكون آمناً من الإمساك به ، يفتح الحقيبة بحذر ويخرج قطيطة .

فيما يلي وصف لكيف يمكن إنهاء صولو واحد بستة طرق مختلفة ، المفترض أن يساعد المثال في توضيح نهايات الصولو المختلفة التي تم وصفها للتو :

الصولو بعنوان " إنسان أم فأر ؟ " يبدأ الصولو بشخصية جالسة في مقعد غرفة معيشة تقرأ جريدة ، ترى فأراً يجرى عبر الأرضية إلى ثقب في الحائط ، عندئذ تقوم الشخصية بسلسلة من المجهودات لقتل الفأر ، كل جهد يكون أكثر مبالغة مما قبله ، أولاً تعد المرأة مصيدة فئران بسيطة ، ثم تستخدم مقلعاً أو " نبلة " ، ثم هراوة ، فمسدس ، وأخيراً تستخدم مدفعاً ، المرأة في تعصبها تشن حرباً بالمعنى الحرفي على الفأر ، وبالصدفة يهرب الفأر من كل هجوم .

ما بعض النهايات المحتملة لهذا الصولو ؟

نهاية "خاطفة" : حين تطلق المرأة المدفع على الفأر ، يحدث انفجار ضخم ، يتخيل الجمهور المنزل فى خراب شامل ، تهرب المرأة راضية أن المهمة تم أداؤها لكن أثناء انصراف المرأة ، يسمع الجمهور (على شريط) صوت الفأر الصغير الحاد الذى يبدو بشكل مريب مثل الضحك .

نهاية "مربوطة معاً" : بعد أن تم إطلاق المدفع والمنزل قد تهدم ، ينظر كل من المرأة والفأر إلى بعضهما ، هناك لحظة هدنة واحترام متبادل بينهما ، ثم تلتقط المرأة الفأر برفق وتضعه فى جيبها ، ويخرجان معاً .

نهاية "غسيل اليد" : بعد إطلاق المدفع ، "تمسح المرأة يدها" ببساطة بإحساس بالحسم والنجاح ، لكن كما فى معظم نهايات "غسيل اليد" ، هناك مفارقة مرتبطة بالخاتمة ، المفارقة هنا أنه بينما "تمسح" الشخصية "يدها" ، عليها أن تخطو فوق أكوام من الدبش لتعود إلى مقعدها ، لاشئ من هذا يبدو أنه يهم بالنسبة للشخصية ، الشئ الوحيد الذى يبدو مهماً هو أن الفأر قد هُزم ، مهما كان الثمن .

نهاية "الدائرة الكاملة" : مشابهة للنهاية السابقة ، بعد إطلاق المدفع تعود الشخصية إلى المقعد ماشية على أكوام من الدبش فى طريقها ، المقعد لم يمس رغم أن باقى المنزل قد تهدم تقريباً ، تلتقط الجريدة وتنفض عنها التراب ، وتستمر فى القراءة ، بالضبط كما كانت حين بدأت القطعة .

نهاية "جسدية" : بعد إطلاق المدفع ، تعود الشخصية إلى المقعد راضية بنجاحها ، ثم يسمع الجمهور (من خلال استعمال شريط) صوت قنبلة تمر فى الهواء ، وتحدث وقفة قصيرة ، يتبعها صوت انفجار ، تطير الشخصية فى الهواء ، وتهبط فى سلسلة من الشقلبات والتكورات البهلوانية (الاكروباتية) العكسية المبهرة ، ثم تنتظر إلى أعلى فى دهشة (لكى تؤكد للجمهور أن المؤدى لم يصب بأذى) ، منبهرة لكن مهزومة .

نهاية "العنوان" : فى هذه النهاية يفوز الفأر باليد العليا عن طريق استخدام سلاح نارى أكثر تفوقاً بكثير ، وتُجبر المرأة على الإذعان ، زاحفة إلى خارج المسرح بطريقة "شبيهة بالفأر" ، تاركة انطباعاً أن الفأر هو "رجل" الموقف .

لكى نوجز ، يجب أن يستدعى المؤدى فى إعدادة لصولو كوميدى طاقة المؤلف المسرحى لديه ، وعن طريقها يقوم بتركيز الصولو الذى يخصه من خلال اختياره للعنوان ، ويشيد بنية أساسية من ثلاث إلى خمس أقسام ، ويستكشف نهايات محتملة ، ثم يحين الوقت لطاقة الممثل عند المؤدى لتتولى الزمام ، لو أدت طاقة المؤلف المسرحى مهمتها جيداً ، فسيكون لطاقة الممثل الأنوات التى ينجوبها فى المهمات الباقية .

سيكون قدر كبير من تطور النقاط المحددة فى الصولو خلال البروفات ، ومحتمل بالنسبة للقطع أن يتم خلقها كلية على الورق أو فى رأس المؤدى قبل البروفة ، لكن ليست هذه فى العادة هى الحالة ، والبروفة بالنسبة لمعظم المؤدين تكون وقتاً مقدساً ، البروفة هى أكثر أدوات العمل قيمة تحت تصرف المؤدى ، فى البروفة عادة يتم اختبار الخط الرئيسى وإتقانه ، والتدرب على الوحدات والمقاطع المحددة ، لكن فى البروفة أيضاً يتم اكتشاف أفكار أخرى ، ولهذا يكون جوهرياً أن تستخدم كلا الطاقتين المؤلف المسرحى والممثل خلال البروفات ، وتكون فكرة جيدة أيضاً للمؤدى أن يحمل معه أجزاء من كلا الطاقتين خارج البروفات حين يكون منهمكاً فى تطوير صولو ، كثير من النهايات نشأ فى البروفة ، لكن كثيراً من النهايات الخاطفة تم اكتشافها تحت " الدش " .

الشخصية Character

الشخصية هى واحد من أهم المفاتيح للصولو الكوميدى ، الشخصية الكوميدية الجيدة تكون مثيرة للاهتمام مثيرة للتعاطف ، وقابلة للتصديق ، وبشرية للغاية .

مصدقية الشخصية Believability of Character

رغم أن الشخصية الكوميدية قد تصدر أحياناً رد فعل لموقف ما بمبالغات ، وقد تكون المواقف التى تواجهها مجنونة ، فالشخصية يجب تصويرها بأمانة ضمنية ، إنها أمانة المؤدى (التى يراها الجمهور كأمانة الشخصية) هى التى توفر للجمهور فتحات يمكنه من خلالها أن يرى إنسانيته منعكسة فيها .

فى المايك الكوميدى الجيد تواجه الشخصية الصادقة والقابلة للتصديق والمثيرة للتعاطف سلسلة من المواقف العجيبة والشاذة ، ورغم أن الشخصية تحاول أن تعالج

هذه المواقف بحلول مبالغ فيها وغريبة ، فإن استجاباتها تحتفظ دائماً بجوهر المصادقية الإنسانية .

أحد مواطن الثراء فى الماييم أنه يسمح بتدفق كامل للخيال : فيمكن لآلات البيانو أن تتحول إلى سيارات ، ويمكن للذباب أن يُصارع الرجال بشقلبة جودو ، ويمكن للناس أن يسقطوا من مبنى مكون من خمسة طوابق دون ضرر .

وما يحفظ هذه الخيالات من أن تصبح لا علاقة لها بالتجربة الإنسانية ، هو الصدق والمصادقية الأصلية للشخصيات التى تمر بتجربة هذه الأحداث ، والمؤدى يُرسى المصادقية عن طريق طبيعة ردود أفعال شخصيته تجاه العالم ، لو كانت ردود أفعال الشخصية مزيفة فالجمهور لن يصدق ولن يضحك ، ولو كانت ردود أفعال الشخصية صادقة فسيصدق الجمهور ، ولو كانت عناصر الكوميديا الأخرى موجودة فسيضحك .

الشخصية - فيما عدا فى أكثر الأساليب فظاظة أو تحرراً - لا يبالغ فيها مثل الحدث / الفعل ، فالشخصيات التى يتم تصويرها كمهرجين مبالغ فيهم تكون مرحلة فقط على مستوى سطحى ، والشخصيات التى يكون لها إنسانية أعمق تلهم ضحكاً ذا رنين ، فى بَسَمَات استرجاعية وضحكات خافتة بعد أن ينتهى العرض بوقت طويل .

وجهة نظر تجاه الشخصية Point of View Toward Character

تحتاج شخصية الماييم الكوميدية إلى وجهة نظر إما تجاه العالم الذى تعيش فيه ، أو تجاه الموقف الذى تواجهه .

إحدى الطرق لخلق وجهة نظر هى النظر إلى التضادات فى موقف محتمل ، على سبيل المثال فى قطعة بعنوان " السائر على حبل البهلوان " تكون وجهات النظر التى تأتى من فحص التضادات هى السائر على الحبل الذى يكون خائفاً من الأماكن المرتفعة ، والسائر على الحبل الذى هو جديد على المهنة ، أو السائر على الحبل البديل ، والسائر على الحبل الذى يكون مهرجاً لكنه غير كفؤ .

تجميعات أخرى للشخصيات والصفات التى بها مفارقة تتضمن احتمالات مثل سباق نظيف ومرتب بشكل شديد الحساسية ، وغاسل النوافذ الذى يكون ضوضائياً ،

وعامل النقل الذى هو كسول ، والصيدلى الذى يكون مهملاً ، وبالع السيف القصير النظر ، وسندريللا العدوانية ، وسنوهوايت الشبقة .

قابلية الشخصية لأن تكون مألوفة Familiarity of Character

تشارك كل شخصيات المايم الكوميدية المصممة جيداً فى صفة واحدة : أنها تنقل الإحساس بأن الجمهور يعرف الشخصية جيداً عند نهاية القطعة ، يجب أن يوصل مؤدى المايم سمة الألفة هذه فى وقت قصير جداً ، فليس لديه الوقت ليطور الشخصية ، والذى هو متاح للمؤلف المسرحى والممثل فى مسرحية منطوقة ، يجب أن ينجز مؤدى المايم هذه المهمة دون مساعدة من الكلمات ، ذلك متطلب فنى آخر للمايم والذى يساعد فى جعله متفرداً .

ليس فقط من المحتمل بالنسبة لمؤدى المايم أن يخلق شخصية مشوقة فى وقت قصير بل إنه ضرورى تماماً ، وهو ممتع أيضاً لكل من المؤدى والجمهور ، وهو يكاد يكون بالنسبة للجمهور تجربة بدهية أو غريزية .

قابلية الشخصية لأن تكون مثيرة للإعجاب Likability of Character

يجب أن تكون الشخصية التى يخلقها المؤدى مثيرة للإعجاب إلى حد ما ، حتى لو كان الجمهور لا يوافق على كل شئ تفعله الشخصية ، فالشخصية يجب أن يكون بها بعض العناصر الإنسانية الجذابة ، أو المتوازنة ، الشرير المطلق لن يكون مرحاً ، قد يكون للشخصية مظهر الشر لكنها يجب أن تمتلك جوهراً إنسانياً لكى يهتم الجمهور بما يكفى لأن يضحك منها .

الشخصيات تتألم Character in Pain

لا يجب أن تظهر شخصيات المايم الكوميدية كما لو كانت فى ألم حقيقى ، الألم الواقعى ليس مضحكاً ، لكن الألم القصير المدى الموحى به يمكن أن يكون مضحكاً ، مثلاً شخصية يوقعها أحدهم ، ويقوم المؤدى بسقطة محكمة ومثيرة بصرياً ، ويكون رد فعله المسح على مؤخرته و " تكشيرة " سريعة ، ثم يقفز على قدميه ويطارد مهاجمه ، مثل هذا الحدث يمكن أن يكون مضحكاً لو كان قصيراً ولو لم يخف الجمهور أبداً من أن يصاب المؤدى بالأذى فعلاً .

نفس الفعل يمكن أداؤه بشكل أقل تأثيراً ، فعلى سبيل المثال تتم " كعبلة " الشخصية ، ويسقط المؤدى بكل ثقله ، ويرقد على الأرض عدة لحظات ، ثم يمسخ مؤخرته كما لو كان فى ألم كبير ، ويتجههم فى عذاب ، وينهض ببطء ، ثم يعرج خلف مهاجمه بنشاط ، خلال فعل كهذا سيكون الجمهور ممنوعاً من الضحك بسبب اهتمامه وقلقه من أن المؤدى قد يكون قد جرح بالفعل ، وبسبب أنه لا يريد أن يرى الشخصية تُصاب بأذى .

ها هى ثلاث اقتراحات لمساعدة المؤدى فى إرساء ألم غير واقعى : تحكم فى السقطات وانهض منها بسرعة ، لا تظهر ربود فعل الألم (بمعنى ، أى تكشيرات أو مسح على الأماكن المفترض أن بها ضرر) أكثر من لحظة أو اثنتين ، اتبع ربود أفعال كهذه بتغيير سريع للتعبير ، وانتقل فوراً للفعل التالى (يسمى هذا أحياناً " إسقاط الألم ") مثلاً بعد " تكشيرة " الألم يمكن أن يغير المؤدى بسرعة تعبيره إلى نظرة تصميم وهو يطارد مهاجمه .

حين يفهم المؤدى استخدام الألم المقترح بشكل كوميدى ، ستنتفتح احتمالات للحبكة لا نهاية لها ، مثلاً يمكن للشخصيات أن تسقط من طائرات وتسقط من خلال نوافذ ، وتسقط من حبال البهلوان ، وتصدمها عربات القمامة الضخمة ، وتبتلعها حيتان ، وتحبس فى غسالات كهربائية وتستمر مع ذلك فى طريقها بسعادة .

قتل الشخصيات Killing off Characters

نادراً ما يكون مؤثراً أن تقتل الشخصية فى نهاية الصولو الكوميدى ، وهذا صحيح سواء كانت الشخصية هى الشخصية الرئيسية التى يصورها المؤدى ، أو شخصية تخيلية خاصة خلقت أثناء العرض ، فمثلاً لا يكون مؤثراً من الناحية الكوميدية فى صولو بعنوان " غاسل النوافذ " أن ينتهى المؤدى بالشخصية الرئيسية وهى تتدلى وتسقط خمسة وثلاثين طابقاً فى الهواء ، وبالمثل فى صولو كوميدى بعنوان " ماسك الكلاب " لا يكون مضحكاً بالنسبة للمؤدى أن ينهى قطعه بأن يقود كل الكلاب فى الأحياء المجاورة ليحبسها فى الحظيرة .

موضوع قتل الشخصية يكون أكبر من موضوع له طبيعة مرحة ، إنها مسألة ثقة ، لقد تم إرشاد الجمهور خلال العرض لكى يتطابق مع الشخصية ، وكلما كان العرض مؤثراً كان تعاطف الجمهور أقوى ، إذن لو أن الشخصية قُتلت فى نهاية القصة فقد يشعر الجمهور أنه قد غُدر به وسيكون متحفظاً فى أن يثق بالمؤدى ثانيةً .

تطوير أكثر للفكرة الكوميدية Further Development of the Comic Idea

بعد أن يكون المؤدى قد تعامل مع الفكرة (الاختيار ، والتطوير ، والنهاية ، ومفهوم الشخصية) ، فالوقت قد حان لأن يتعامل مع مجالات الصولو الكوميدى تلك التى تطورت بشكل أولى خلال البروفات ، يجب على المؤدى الآن أن يبدأ تطوير الأقسام الأكبر للصولو - التى وضعت خطوطها من قبل - إلى وحدات ومقاطع .

بشكل عام ستكون فكرة جيدة بالنسبة للمؤدى أن يحرص ألا يكون لديه حدث زائد ولا يتم استكشافه بشكل كافٍ ، وأن كل ما هناك قصة يمكن أن تروى فى ثلاث دقائق ، عموماً الأفضل أن تطور بشكل كامل قصة بسيطة من عدم تطوير ملحمة .

إن كثيراً من تطوير الأقسام الرئيسية للقطعة يأتى تلقائياً فى البروفة ، فى البروفة تقسم الأفعال الرئيسية إلى وحدات ومقاطع محددة ، وفى البروفة يُجرب المؤدى أفكاراً جديدة ، وفى البروفة يصرف المؤدى النظر عن تلك الأفكار المجربة والتى لا تصلح (الاقتصاد الجيد فى الماييم يكون معتمداً على معرفة المؤدى ماذا يرمى) ، باختصار يمكن للمؤدى أن يفكر ويخطط ويكتب الأفكار لأيام ، لكن فى النهاية عليه أن يجرب ويصهر ويشكل تلك الأفكار فى بوتقة البروفة .

بعض التقنيات المحتملة لتطوير صولو الماييم الكوميدى ستُناقش هنا ، وهناك بالطبع المزيد منها الذى ستقترحه التجربة على المؤدى .

الصراعات / الصغيرة Mini - Conflicts

الصراعات الصغيرة توفر وسيلة للوصول إلى مزيد من التطوير ، مثلاً فى صولو بعنوان " السائر على الحبل " قد يكون هناك قسم تحاول فيه الشخصية أن تسير على الحبل مستخدمة عصا التوازن ، وقد يطور المؤدى القسم أكثر بالـ " صراعات الصغيرة " التالية : تنحنى الشخصية لليساى - ويفقد التوازن تقريباً - ثم إلى اليمين ،

ثم للخلف ، وأخيراً يفقد التحكم فى العصا ، ويراقبها وهى تسقط على الأرض وتتحطم ألف قطعة ، وكرد فعل تحفظ الشخصية توازنها بالكاد على الحبل ، وتراجع إلى المنصة لتتنقذ نفسها ، ثم تبدأ الشخصية فعلاً (قسماً) آخر ، ربما قسم يتحدى فيه الحبل على دراجة بعجلة واحدة .

الصراعات الفردية المبالغ فيها باطراد

Progressively Exaggerated Single Conflicts

يمكن تطوير موقف بسيط بجعل صراع فردى ينمو رغماً عن الإرادة تماماً ، مثلاً فى صولو بعنوان " الطرد - المفاجأة " تتلقى الشخصية طرداً مع تعليمات ألا تفتحه ، ويغلبها الفضول ، وحين تفتح الطرد المحرّم ، تبدأ المحتويات فى الانتفاخ ، وتنمو بشكل مطرد أكبر وأكبر ، وأخيراً تملأ الحجرة ، ويتم تعامل المؤدى مع انتفاخ الشيء بسلسلة من ربود الأفعال الجسدية للقلق المتزايد ، والإحباط ، وأخيراً الذعر الشديد .

تغييرات الصراع المبالغ فيها باطراد

Progressively Exaggerated Changes of Conflict

فى هذه التقنية يحدث أن الصراع الرئيسى أو الشيء المتسبب فى الصراع يتغير بشكل مطرد ، مثلاً فى صولو بعنوان " الكمان الصغير " ^(٥) يمشى شخص متكلف ، وبالأحرى متعجرف ، على منصة مسرح موسيقا ملهى بالرواد الجادين ، من الواضح أنه عازم على تقديم حفل موسيقى جاد ، يفتح حقيبة كمان صغيرة ، يخرج كماناً دقيقاً ، ويبدأ فى العزف ، وتبدأ الكمان فى النمو ببطء حتى تصبح فى حجم الكمان العادى ، وتتكيف الشخصية ، وهى مندهشة مع الظروف وتستمر فى العزف ، وينمو الكمان أكبر ويصبح جيتاراً ، وبشكل اللعبة تستمر الشخصية بلا ارتباك فى عزف الكونشيرتو على الجيتار ، وبشكل مطرد تصبح الأداة شيللو ، وهارب ، وبيانو ، وتتكيف الشخصية ، وتستمر فى عزفها ، وأخيراً تصبح سيارة تقودها الشخصية بسرور إلى خارج المسرح .

بطبيعة الحال أن المرح فى مثل هذا التطور يكون معتمداً لا على الظروف نفسها فحسب ، بل أيضاً على ربود أفعال الشخصية والتي هى واقعية لحدٍ سخيّف .

تغيير الأحداث أو الأماكن Changing Events or Locations

لو خلت قريحة المؤدى من الأفكار لتطوير صولو ، فهناك تقنيتان أخريان يمكنه استكشافهما : خلق موقف تتطابق فيه شخصية مع مكان واحد وتصبح متورطة فى سلسلة من الأحداث المتغيرة ، أو خلق موقف تتابع فيه الشخصية حدثاً واحداً من خلال سلسلة من الأماكن المختلفة .

مثال للتقنية الأولى يوجد فى صولو بعنوان " المنتزه " ، الذى يواجه فيه متشرد ، واحداً فواحداً فتاة جميلة ، وكلب ، وصندوق قمامة ، وصبى صغير ، ورجل شرطة ، ومثال للتقنية الثانية يوجد فى صولو بعنوان " عرض الزواج " ^(٦) يبدأ شاب فى غرفته ، يرتدى ملابسه من أجل الأمسية الخاصة ، ويتقدم بالتالى إلى غرفة المعيشة (حيث يتمرن على عرض الزواج) ، ثم إلى عربته (حيث يتمرن فى مرآة العربة) ، ثم إلى عتبة فتاته (حيث يستجمع شجاعته ليطلق الباب) ، وأخيراً إلى غرفة المعيشة فى بيتها من أجل اللحظة الكبيرة .

تغيير الأماكن قد يسبب مشاكل للمؤدى ، هناك احتمالات أكبر لتحقيق الوضوح لو كان المكان لا يتغير ، وعندما يتغير المكان لابد أن يكون المؤدى منتبهاً بشكل مضاعف للانتقال من مكان إلى آخر ، يجب أن يكون الجمهور قادراً على تتبع التغيير ، ولو كان الصولو يتطلبها ، وكانت الانتقالات واضحة فمن الممكن أن يكون هناك الكثير من التغييرات فى المكان فى قطعة واحدة ، لكن كقاعدة عامة يجب أن يكون هناك تغييرات قليلة بقدر الإمكان .

الوضوح Clarity

من الضرورى أن تكون حبكة الصولو الكوميدي سهلة لأن يتتبعها الجمهور ، يجب أن يكون كل قسم ووحدة ومقطع واضحاً ، فالجمهور لا يضحك من قصة لا يفهمها ، ليس هناك شكل آخر للمايم يعتمد بشكل رئيسى على الوضوح المطلق مثل الصولو الكوميدي ، هناك ثلاثة وسائل رئيسية مفيدة للغاية فى إضفاء الوضوح لقطعة المايم : عمل التفاصيل ، والتقطيع أو الترقيم الجسدى ، والتقطيع أو الترقيم الانفعالى ، كما نوقش بالتفصيل فى الفصل الثالث " مؤدى المايم " .

الحيوية الكوميدية Comic Pep

يحتاج مؤدى المايم الكوميدى إلى نوع خاص من الحضور المسرحى ، فهو يحتاج إلى شرارة معينة من الحيوية للكوميديا والتي ليست ضرورية لأى أسلوب مايم آخر : إيقاع جسدى نشط ، سريع ، مقتصد ، حى وخفيف يسمى " الحيوية الكوميدية " ، حين يمتلك المؤدى الحيوية الكوميدية ، فهو يحرك القصة بسرعة بإيقاع جسدى سريع .

الحيوية الكوميدية الجيدة فى المؤدى تكون معدية للجمهور ، فالجمهور يعرف فى اللحظة التى يدخل فيها المؤدى إلى المسرح أن المتعة والفكاهة سيتبعانه ، ويستعد للضحك ، إن المؤدى يظهر بالنسبة للجمهور أنه يقضى وقتاً طيباً ، وهم يريدون أن يستمتعوا بالمرح معه .

الحيوية الكوميدية ليست هى نفس الشئ مثل التوقيت الكوميدى ، الحيوية الكوميدية هى حضور مسرحى يتخلل إيقاعات جسد المؤدى ، والتوقيت الكوميدى هو الاستخدام البارع للمقاطع ولحظات الراحة وردود الأفعال التى تؤدى بها الوحدات ، الحيوية الكوميدية هى ميزة للمؤدى ، والتوقيت الكوميدى هو تكتيك للأداء .

التوقيت الكوميدى Comic Timing

التوقيت الكوميدى لا يأتى بشكل طبيعى لمعظم المؤدين ، إنه تكتيك أداء يتم إتقانه مع الخبرة ، حتى هؤلاء المؤدين الذين يمتلكون إحساساً طبيعياً بالتوقيت الكوميدى يجب أن يتعلموا أن يوسعوا من مهارتهم ويتقنوها ، يجب أن يكونوا حريصين بشكل خاص على ألا يعتمدوا بشكل شامل على تلك التقنيات التى تأتى بشكل طبيعى ، إن مهارات التوقيت الكوميدى يمكن توسيعها وتحسينها ، وفى النهاية إتقانها مع الوقت ، والتدريب ، والانضباط الذاتى .

التوقيت الكوميدى يتعلق فى معظمه بشيئين : الاكتشافات وردود الأفعال ، الاكتشاف هو عملية رؤية الشخصية لشئ لأول مرة ، تقنية أساسية للاكتشاف هى " اللقطة الطويلة " التى تحقق فيها الشخصية فى شئ لوقت طويل كما لو كان فى

حيرة ، وتقنية اكتشاف أخرى هي " اللقطة السريعة " التي تدير فيها الشخصية رأسها نحو الاكتشاف وتعود ثانية في حركة سريعة متقطعة ، وهناك أيضاً " اللقطة المزبوجة " ، حيث تؤدي الشخصية لقطين سريعتين ، و " اللقطة الثلاثية " هي عادة لقطة مزبوجة تتبعها في الحال لقطة طويلة ، وهناك تجميعات أخرى كثيرة لـ " اللقطات " الكوميدية .

أحد أهم تقنيات الاكتشاف هو " الاكتشاف التلقائي " ، عندما يحدث شيء للشخصية يجب أن يظهر أنه يحدث بشكل غير متوقع وللمرة الأولى ، الحدث يجب أن يكون غير قابل للتنبؤ للجمهور لأنه يظهر على أنه مفاجأة للشخصية ، لو كان لدى اللحظة دافع جيد فسيكون قدراً كبيراً من الحدث مفاجأة ، على سبيل المثال بصرف النظر عن كم من المرات التي تدرب فيها المؤدى على رحلة في البروفات ففي العرض يجب أن تظهر الرحلة للجمهور كما لو لم تحدث من قبل أبداً ، حين يكون للمؤدى اكتشاف تلقائي رديء فغالباً ما يرسل للجمهور برقية بما يوشك أن يحدث على المسرح ، المؤدى عادة يكون غير واع بعادته أن يكشف عن أفعاله قبل أن يؤديها ، إن مفتاح الاكتشاف التلقائي الجيد هو التمثيل الصادق في شكل الدافع الداخلى ، وهو سبب إضافي لأهمية أن يكون مؤدى الماييم الكوميدي ممثلاً صادقاً .

ردود الأفعال هي ما يفعله الممثل بعد أن " يكتشف " شيئاً ، أحد التقنيات الأساسية لرد الفعل هو " الاحتراق البطيء " ، الذى تعطى فيه الشخصية انطباعاً بأنها تصبح ببطء غاضبة للغاية ، تقنية أخرى هي " التحديق البالغ الطول " ويستخدم ليبين عدم التصديق ، ورد فعل آخر لعدم التصديق هو التحديق البالغ الطول متبوعاً بهزة من الرأس ، ردود أفعال أخرى : قفزة المفاجأة السريعة المتقطعة ، وتصفيق الابتهاج السريع ، ودوران العين البطيء فى عدم تصديق .

" رد الفعل المؤجل " هو وسيلة رد فعل أخرى ، مثلاً : ذبابة تستقر على أنف الشخص ، الشخص يرى الذبابة على أنفه ، الشخص يضرب الذبابة التى على أنفه بجريدة ، الشخص يخطئ الذبابة لكنه يصيب أنفه ، يراقب عَرَضاً الذبابة وهى تطن مبتعدة ، ثم بعد لحظتين ، يصدر رد فعل لحقيقة أنه قد ألم أنفه ، إن تعلم كيف تكتم رد الفعل للحظة أو لحظتين هو جزء هام من التوقيت الكوميدي .

هناك مئات من الاكتشافات وردود الأفعال ، ويمكن وضعها معاً في مئات من التركيبات لإنتاج تقنيات أخرى للتوقيت الكوميدي ، أمثلة : لقطة مزدوجة يمكن أن يتبعها احتراق بطيء ، لقطة سريعة يمكن أن يتبعها دوران للعينين ثم هزة كتف ، اثنان من أكثر تقنيات الكوميديّة تأثيراً هما استخدام الاكتشافات البطيئة متبوعة برود أفعال سريعة ، واكتشافات سريعة متبوعة برود أفعال بطيئة .

التوقيت الكوميدي يكون معتمداً بشدة على الزمن الذي تستغرقه الاكتشافات وردود الأفعال ، الصولو الكوميدي نو التوقيت الكوميدي الجيد لا يكون فيه مقطع واحد غير ضروري ، ولا يكون به وقفة قصيرة أطول ثانية مما تحتاجه ، التوقيت الكوميدي الجيد يمكن فيه معرفة متى تكون اللقطة المزدوجة صحيحة تماماً ومتى تكون اللقطة الثلاثية أكثر من اللازم ، التوقيت الكوميدي مرتبط عن قرب بالوضوح ، حين يؤدي الصولو بتوقيت كوميدي جيد فالوضوح يتبعه بشكل آلي .

حين يبدأ المؤدى العمل على تطوير التوقيت الكوميدي فهو غالباً ما يجده مؤلماً ومرهقاً ، تجربة مقطع / فمقطع (أو لحظة / بلحظة) ، لكن لو كان له أن ينجح فيجب عليه في نهاية الأمر أن يجعل العملية داخلية ، يجب أن يصبح واعياً بما يكون عليه التوقيت الكوميدي ، عندئذٍ فقط سيصبح مسترخٍ بما يكفي تلقائياً ولأن يستمتع بالمرح في عمله .

خلق شخصيات وهمية Creation of Illusionary Characters

غالباً ما يكون ضرورياً بالنسبة لمؤدى الصولو أن يخلق شخصية - تخيلية - أخرى في قطعه الفردية ، والشخصية تكون خيالية في أنها لا يصورها ممثل آخر : ردود أفعال مؤدى الصولو للشخصية غير المرئية تخلق واقعها ، على سبيل المثال قد يمثل المؤدى دور ساقى في صولو بعنوان " الساقى " ، لكنه لابد أيضاً أن يخلق شخصية الشخص الذى يقوم بخدمته ، وفي صولو بعنوان " طبيب الأسنان " قد يلعب المؤدى دور المريض ، لكن لابد له أن يخلق شخصية لطبيب الأسنان التخيلى ، وربما للممرضة أيضاً .

بشكل أساسى هناك أربع فئات للشخصيات التخيلية يجب أن يكون مؤدى الصولو قادراً على بعثها للحياة :

- ١ - كائنات إنسانية أخرى (رؤساء ، أزواج ، أطفال ، بائعين ، رجال شرطة) .
٢ - كائنات حية لا تعتبر عادة كشخصيات (نباح ، كلاب ، نباتات ، عناكب ، طيور) .
٣ - شخصيات خيالية يعرفها الجميع لكن لا أحد رآها (جنية الأسنان ^(٧) ، سانت بيتر ، رابونزل ^(٨) ، سوبرمان ، الرب) .

٤ - أشياء غير حية تبدو كأن لها شخصيات أو تبحث فيها الحياة (عربات ، آلات سجاد ، بالونات ، خلاطات كهربائية ، كومبيوترات ، تواليت) .

هناك أوقات لا يكون فيها ضرورياً أن تعطى انتباهاً مفصلاً للشخصيات الوهمية في الصولو ، مثلاً حين تعبر الشخصية ببساطة دون اندماج حقيقى فى الحدث ، لكن إذا كانت الشخصية الوهمية ستتفاعل بشكل مميز مع شخصية المؤدى فيجب أن تتطور الشخصية الوهمية مثل الشخصية التى يلعبها المؤدى حيث أن من الواضح أن الجمهور - بشكل حرفى - لا يرى الشخصية الوهمية أبداً فيجب على المؤدى أن يخلق الشخصية الوهمية عن طريق تقنيات الماييم ، وهذا يتم بشكل شامل من خلال ربود أفعال المؤدى تجاه الشخصية الوهمية ، يجب أن يراقب الشخصية الوهمية كما لو كانت موجودة بالفعل وأن يصدر رد فعل تجاه ما يراه بدقة مطلقة ، هنا مرة أخرى يجب أن يستقى المؤدى من مهارات التمثيل .

هناك عدة نصائح أساسية مفترض أنها تساعد مؤدى الماييم المبتدئ :

أولاً : يجب أن يتابع المؤدى أين تكون الشخصية على المسرح .

ثانياً : يجب أن يولى المؤدى انتباهاً دقيقاً للتفاصيل الجسدية للشخصية الوهمية - الارتفاع ، والوزن ، وجوانب الحجم الأخرى - ويحفظ مثل هذه التفاصيل متماسكة وثابتة (بالطبع ما لم تكن التغييرات فى أبعاد الشخصية الوهمية جزءاً من الحدث فى القطعة) .

ثالثاً : يجب أن يكون لشخصية المؤدى وجهة نظر نحو الشخصية الوهمية .

وبسبب صعوبة خلق حتى شخصية وهمية بنجاح فإنه يوصى أن يتجنب المؤدون ملء الصولو بشخصيات وهمية ، قد تكون شخصية وهمية واحدة مهمة ، وربما يكون وجود شخصيتين مؤثراً ، لكن نادراً ما تكون ثلاثة أو أكثر مؤثرة أو ضرورية .

طول وبنية الصولو Solo Length and Structure

عادة ما يكون طول صولو المايم الكوميدي ما بين دقيقة ونصف ، وخمس دقائق ، ورغم أن الصولو يمكن أن يقع فى أى زمن داخل هذا المدى ، أو حتى أطول ، فهناك أشكال ثلاثة للطول تستخدم بشكل متكرر : صولو الدقيقة ونصف ، وصولو الثلاث دقائق ، وصولو الخمس دقائق ، ولا يجب اتباع هذه الأشكال بشكل صارم ، لكنها تقدم لنا نقطة بداية لمؤدى المايم المبتدئ ، والأشكال الثلاثة كلها تتبع " الفكرة السعيدة " الأساسية ، لكن كلاً منها يقدم احتمالات تطور مختلفة .

صولو الدقيقة ونصف The Minute - and - Half Solo

قطعة قصيرة للغاية تصل للهدف مباشرة ، وهى نقطة بداية ممتازة لفنان المايم المبتدئ ، فى الصولو الدقيقة ونصف يوجد متسع من الوقت لخمس أقسام رئيسية للصراع ، وهناك عادة وقت لتغيير واحد للمكان لو كان ضرورياً ، وهناك وقت وفير لتطور بسيط للشخصية ، عموماً يستغرق المؤدى من خمس إلى خمس عشرة دقيقة ليقدم الشخصية والمكان ، يسمى هذا إرساء الـ " من " والـ " أين " للقطعة ، بعد ذلك يقدم المؤدى الصراع أو الصراعات ويطورها فيما يقرب من دقيقة ، وأخيراً يصل بالقطعة إلى خاتمتها فى العشر أو الخمس عشرة ثانية الباقية .

صولو الثلاث دقائق The Three - Minute Solo

هناك فرصة أكبر لتطور الحبكة والشخصية وتغيير المكان فى صولو الثلاث دقائق لكن صولو الثلاث دقائق يجب أن يحوى تطوراً أكثر تفصيلاً ، هذا الشكل يتيح وقتاً لثلاث أو خمس صراعات رئيسية ، أو صراع واحد يتطور بثلاث إلى خمس طرق .

صولو الثلاث دقائق يسمح بتقنية واحدة رئيسية لا يسمح بها صولو الدقيقة ونصف : " زخرفة المايم " مشهيات للحدث تكشف الشخصية لكنها لا تتقدم بالقصة فالقصة توضع فى الانتظار حتى تنتهى الزخرفة .

يقدم لنا صولو " راعى البقر (كاوبوى) " مثالاً ممتازاً للزخرفة ، يندفع الكاوبوى من البار ويقفز على حصانه ، ويبدأ فى العدو باهتياج مطارداً الشرير ، ثم يدرك أن الحصان ما زال مقيداً بالعامود وأنه لم يتحرك من مكانه ، لابد أن يترجل الكاوبوى ،

وفيك حصانه ، ويمتطيه ثانية قبل أن تبدأ المطاردة ثانية ، خلال هذا الحدث بالذات لم تتحرك القصة للأمام ، لكن الجمهور كان لديه بضع ثوان ليقع في حب الكاوبوى ؛ بسبب قابليته الإنسانية للخطأ .

إن المايم الصولو المبنى جيداً ، والمزخرف بشكل مثير بصرياً يكون مثل قميص مصنوع جيداً وحسن المنظر ، ربما لا تكون الزخرفة أساسية للبناء لكن مؤكداً أنها تجعل التأثير النهائى أكثر تميزاً .

إن المؤدى الذى يعمل فى بنيان صولو ثلاث دقائق عادة يستغرق من خمس إلى عشرين ثانية ليقدّم الشخصية للجمهور ، ويأخذ حوالى دقيقة ونصف ليقدّم القصة ويطور أقسام الصراع البالغ عددها من ثلاث إلى خمس ، ويصل بالصولو إلى الخاتمة فى مدة من خمس إلى عشرين ثانية .

صولو الخمس دقائق The Five - Minute Solo

صولو الخمس دقائق يتطلب ثلاثة مكونات رئيسية : حبكة مفصلة بشكل معقد ومطورة جيداً وثرية ، وشخصية مطورة جيداً تستطيع الاحتفاظ باهتمام وتعاطف الجمهور ، ومفاجآت فى التنوع الإيقاعى وتحولات القصة ، إلى جانب ذلك هناك وقت للكثير من الزخرفة والتغييرات فى الأحداث والأماكن ، يمكن لصولو الخمس دقائق أن يدعم من خمسة إلى سبعة أقسام للصراع .

تركيبية الخمس دقائق تفتح الباب أمام ثلاث تقنيات تطوير إضافية والتي لا تتناسب تماماً مع التركيبات الأقصر زمناً :

التقنية الأولى : هى تقنية الاسترجاع (فلاش باك flashback) ، حيث تعود الشخصية استرجاعياً إلى الماضى مرة أو مرتين داخل الصولو ، كل استرجاع يكشف عن صراع جديد أو عن معلومات جديدة حول الشخصية .

التقنية الثانية : هى لقطات الحلم التى تنام فيها الشخصية وتحلم بنفسها فى عالم مختلف أو فى ظروف مختلفة ، وعادة يكون هناك مقطع حلم واحد فى الصولو ، وعادة ما يكون طويلاً بدرجة معقولة فى منتصف الصولو ، وينتهى عندما تصحو الشخصية وتواجه مرة أخرى العالم الحقيقى .

التقنية الثالثة : هى اللقطات الخيالية ، وفيها تتخيل الشخصية نفسها فى واحدة أو سلسلة من اللقطات الشبيهة بأحلام اليقظة ، وتعرض حياتها فوق الواقع وداخل مجال الآمال والأحلام .

بشكل عام يستغرق المؤدى فى صولو الخمس دقائق من ثلاثين إلى خمس وأربعين ثانية ليرسئ الـ " من " للشخصية والـ " أين " للمكان ، الوقت الإضافى يكون هاماً فى تركيبة الخمس دقائق ، ولو كان للمكان أن يتغير عدة مرات فيجب أن ترسئ الحقائق الأساسية بوضوح ، وبالمثل عادة تستغرق النهاية من ثلاثين إلى خمس وأربعين ثانية أيضاً وقد يستغرق المؤدى زمناً أكثر ليصل بالأحداث إلى خاتمة ، لأنه يكون لديه بشكل عام قصة أكثر يربطها معاً فى النهاية ، إذن فعادة ما يكون لدى المؤدى من ثلاث دقائق ونصف إلى أربع دقائق لتطوير قطعه مستخدماً أى تكنيكات يختارها .

الخيال الكوميدى Comic Imagination

لكى يؤدى المؤدى الماييم الكوميدى جيداً يجب أن يمتلك حساً شديداً بالمرح ، يجب أن يكون حساساً للمرح فى عالمه المباشر وفى العالم بصفة عامة ، المؤدى الكوميدى لا يتجاهل الألم فى العالم ، إنه يرى المرح كما يرى الألم ، وهو يرى المرح من خلال الألم .

الكوميديان الجيد - سواء فنان ماييم أم لا - يكون موجهاً إلى الاحتمالات الكوميدية فى المواقف البسيطة ، وهو عادة يسمح لحسه المرح بالتححرر منطلقاً بلا قيد ، الكوميديان الجيد يسأل نفسه دائماً أسئلة حول العالم الحقيقى : ما المضحك فى إشارة التوقف الضوئية هذه ؟ ما المضحك فى غرفة انتظار الدكتور هذه ؟ ما المضحك فى الحمامات بالأجر ؟ ما المضحك فى الإطارات الفارغة من الهواء ؟ لكن فى أغلب الأحوال الكوميديان الجيد يسأل نفسه : " ما المضحك فى أنا ؟ " هنا يخطو كوميديان الماييم داخل حس مرح صادق من أجل شخصياته الصامتة .

الثنائى (الدويتو) الكوميدى The Comic Duet

ثنائى المايم الكوميدى يتبع نفس المبادئ الأساسية مثل صولو المايم الكوميدى ، لكن هناك اهتمامات إضافية مع الدويتو الكوميدى :

أولاً : يجب أن يشترك كلا المؤدين بقدرٍ مساوٍ فى الحدث معظم الوقت وذلك بجعل كلا الشخصيتين متأثرتين بقدرٍ مساوٍ بالصراعات الرئيسية ، الدويتو الكوميدى ليس صولو والمؤدى الآخر يراقب ، الدويتو الكوميدى هو مسرحية صامته باثنين من الممثلين الرئيسيين .

لكن فى حالات نادرة من المحتمل أن يقوم مؤدٍ ذو خيال بأداء دويتو مع قطعة ملابس أو إكسسوار أو قطعة أثاث أو مؤثر إضاءة كمؤدٍ ثانٍ .

فى قطعة كهذه بعنوان " تيم وبقعة الضوء " ^(٩) يدخل تيم من يمين المسرح ، تدخل وراءه بقعة ضوء تتلصص عليه ، وتتقافز على كتفه بطريقة مزعجة ، تبدو بقعة الضوء وكأنها تجرى خارجة من اليسار ، تيم يطاردها ، تدخل البقعة من اليمين ثانية ، تتقافز عبر المسرح ، وتخرج من اليسار وتيم يحاول الإمساك بها ، ويشتمل باقى العرض على محاولات تيم التخيلية للإمساك بالبقعة وألعاب البقعة التخيلية بقدرٍ مساوٍ لمضايقته .

ثانياً : يجب أن تكون الشخصيتان فى صراعٍ إحداهما مع الأخرى لو كان ذلك ممكناً ، وهذا يمكن عمله بسهولة بمنح كل شخصية وجهة نظر تتعارض مع وجهة نظر الأخرى ، أمثلة : بناء منازل يتسم بالتهاون وعدم الإلتقان بينما الآخر مرتب ونظيف بشكل متعصب ، ناقل بيانو كسول والآخر منجز فوق العادة ، عامل واجهة محل ملابس فى عجلة لتلبس المانيكان والمانيكان ملولة وتعبة من ارتداء الملابس .

ثالثاً : فى الدويتو تتضاعف مشاكل التوقيت الكوميدى ، هناك مشكلة التوقيت الكوميدى لكل مؤدٍ ، ثم هناك مشكلة التوقيت الكوميدى للآخرين معاً ، كل هذا يجب أن يتم التدريب عليه بدقة .

رابعاً : البؤرة ، التى لم تكن مشكلة فى الصولو تصبح مشكلة رئيسية فى الدويتو ، مشكلة البؤرة فى الدويتو لها خمسة جوانب ، هناك مشكلة كل مؤدٍ يأخذ البؤرة ، وكل مؤدٍ يعطى البؤرة ، ومشكلة مزج البؤر الفردية .

باختصار كل المشاكل الفعّالة التى يواجهها المؤدى فى إعداد الصولو تتضاعف مرتين أو ثلاثة بإضافة المؤدى الآخر ، وتكون مشاكل استخدام الموسيقى فى الدويتو أكثر تعقيداً بالمثل ، فى أقل الاحتمالات لابد أن يُضاعف زمن البروفة أكثر من ذلك الذى يتطلبه الإعداد للصولو .

قد يبدو أن القطع الثنائية لا تكاد تستحق التعب ، لكن هناك شىء خاص للغاية حول مشاركة الكوميديا مع مؤدٍ آخر ، إن مؤدى الماييم يعمل بشكل متكرر بمعزل لدرجة أن مشاركة الأفكار والمساحة بدون فنان آخر يمكن أن تكون نوعاً من المكافأة والتجديد .

الثلاثى (تريو) الكوميدى The Comic Trio

الثلاثى (التريو) الكوميدى صعب للغاية كما فى الدويتو الكوميدى ، فالمبادئ الأساسية هى كما عرضت خطوطها العريضة للصولو ، وهناك أيضاً اهتمامات خاصة يشارك فيها التريو مع الدويتو :

أولاً : يحتاج التريو الكوميدى إلى حبكة يمكن فيها لثلاثة أشخاص أن يتورطوا بقدر متساوٍ فى الصراع معظم الوقت ، التريو الكوميدى الجيد ليس دويتو مع مؤدٍ ثالث يراقب .

ثانياً : يجب أن تكون الشخصيات الثلاثة فى صراع كل مع الآخر ، وهذا يمكن الحصول عليه بسهولة عن طريق جعل كل شخصية لها وجهة نظر منفصلة تجاه الموقف - رغم أنه ليس من السهل دائماً أن نجد ثلاثة وجهات نظر تجاه موقف كلاً منها ذات فعالية كوميدية - والتي تربط المؤدين بالحدث بقدر متساوٍ ، مثال ناجح نجده فى تريو بعنوان " غاسلو النوافذ " ، الشخصية الأولى هى رجل جديد على الوظيفة ، ومتشوق لأن يؤديها جيداً لكنه غير متمكن بشكل أساسى ، والشخصية الثانية هى الرئيس الذى يصر على أن يتولى المسؤولية لكنه أيضاً توم المتلصص^(١٠) ، والشخصية الثالثة الذى كان يعمل فى الوظيفة لعدة أسابيع ، كسول وخائف من الأماكن المرتفعة .

مشاكل التوقيت الكوميدى والبؤرة متضخمة فى التريو ، حيث أن هناك تركيبات محتملة للشخصيات مضاعفة أربع مرات كما هو الحال فى الدويتو ، ولو استخدمت الموسيقى فالمشاكل ستتعدد أكثر .

وهناك مشكلة بؤرة إضافية مع التريو الكوميدى والتي هى ليست مشكلة مع الدويتو الكوميدى : تركيبات البؤرة البصرية ، التريو المشوق بصرياً يستخدم تركيبات بؤرة كثيرة تكون فيها البؤرة على مؤدٍ ، ثم على آخر ، فاثنتين ، فالثلاثة مؤدين كلهم ، وهكذا ، النتيجة هى سلسلة نماذج مصغرة لمقاطع فردية وثنائية وثلاثية قصيرة لكنها متضافرة بشكل مثير ومشوق داخل التركيبة الأكبر للثلاثى الكوميدى .

الثلاثيات الكوميدية تأخذ قدراً كبيراً من الپروقات ، فتعدد المشاكل المفروض حلها يحتاج إلى وقت ، وانتباه ، وخیال ، وانضباط ، والمشاكل يمكن حلها فی الپروقات الطويلة فحسب ، والثلاثيات الكوميدية نادرة ، لكن الجمهور يقدر الوقت والجهد الذين يعكسهما التريو الكوميدى ، إن ثالث من المؤدين يعملون معاً بشكل جيد يمد الجمهور بتجربة تكون مبهجة بصرياً وانفعالياً وفنياً .

(انظر ملحق " ب " لاقتراحات عناوين قطع ثلاثية) .

حب الكوميديا The Love of Comedy

ليس هناك على المسرح أسوأ من مؤدٍ يبدو كما لو كان يتمنى أنه في مكان آخر ،
الكوميديا الجيدة تتطلب ومضة خاصة من الإثارة في المؤدى .

بعد أن تكون طاقة المؤلف المسرحي قد اختارت الفكرة ، وقامت ببناء القطعة ،
وخلقت النهاية ، وبعد أن تكون طاقة الممثل قد علت من خلال الكثير من البروفات ،
وبعد أن تكون الفكرة قد تطورت ، والشخصية قد تحددت ، وتم حل المشاكل الأخرى
في القطعة ، بعد كل هذا فقد حان الوقت لأن يسترخى المؤدى مع إبداعها في وقت
العرض ، يجب أن تمتلك المؤدى طاقة جديدة : ثقة متسمة بالاسترخاء ، يجب أن يقع
المؤدى بشكل متجدد في حب قطعه الفردية ، أو الثنائية ، أو الثلاثية ، ورغم أن كل
نبضة من الصولو قد تم تشربها بعمق في بنك ذاكرته الفنية ، فيجب أن يجرب قطعه
الفردية في العرض كما لو أنهما لم يتقابلا من قبل ، والأكثر أهمية يجب أن يحمل
المؤدى حباً لخشبة المسرح : حباً للكوميديا ، حباً للصولو خاصته ، حباً لتقديم
العرض ، حباً للجمهور ، وحباً لذاته ، عند هذه النقطة يتقابل المؤدى والجمهور ،
والنتيجة : سحر .

الصولو والدويتو الجاد والمتركز حول شخصية

The Character Centered Serious Solo and Duet

قبل تقديم هذا التركيب غير العادى ربما يكون مفيداً أن نناقش لماذا يستخدم الماييم الحرفى غالباً قطع الماييم ذات التوجه الكوميدي ، ولماذا يستخدم الماييم التجريدى غالباً قطع الماييم ذات التوجه الجاد .

السبب الرئيسى للتقسيم هو أن الماييم الحرفى مبنى على الحكبة والشخصية ، ولكى ينتقل الجمهور إلى مشاعر جادة من خلال التعاطف مع الشخصية والحساسية تجاه الحكبة فالوقت ضرورى وأساسى ، الأمر يحتاج لمزيد ومزيد من الوقت لنصل إلى مشاعر الجمهور الجادة أكثر مما يحتاجه للوصول إلى غرائزه الضاحكة .

عادةً لا توفر قطع الماييم القصيرة الوقت الذى يحتاجه الجمهور ليصل إلى مشاعره ، لكن لو تم تجريد الشخصية لتصبح " كل إنسان " العالمى وحل محل الحكبة صور / مفاهيم وحادثات رمزية ، فالمطلوب وقت أقل للتأثير فى الجمهور بعمق ، هذا ما يفعله الماييم التجريدى ، إنه يتصل بمشاعر الجمهور من خلال تطابق المجردات والرموز .

هناك سبب ثانٍ لماذا يستخدم الماييم الحرفى أقل من الماييم التجريدى للموضوعات الموجهة بشكل جاد ، إن وصف عناصر الحكبة الحرفية مثل الألم ، والاضطراب والموت يكون صعباً أن يشاهده الجمهور ، سيميل الجمهور لأن يبعد نفسه عن الموضوع قبل أن يرتبط انفعالياً بوقت طويل ، وبدلاً من التعاطف يميل الجمهور غالباً للشعور بالنفور ، والصولو بعنوان " انتحار " هو مثال لذلك ، يريد المؤدى أن يبين مراحل الحيرة والاضطراب التى تحيط بمحاولة الانتحار ، لو كان له أن يؤدى القطعة فى ماييم حرفى فقد يجعل الشخصية تدخل حجرة ، ويطيح بكل شىء حوله فى سلسلة من الحركات المعبرة عن الكرب ، ثم يجلس ثابتاً ويحدق ، يخرج موسى ، ويقطع رسغيه بحرص ، ويرقد ، ويبدو أنه ينزف حتى الموت ، نادراً ما يكون مثل هذا التفسير الحرفى مؤثراً ، فليس هناك وقت كافٍ لى يعرف الجمهور الشخصية بحيث يهتم بما إذا كانت قد عاشت أو ماتت .

ويمكن أداء نفس الصولو " انتحار " فى المايم التجريدى ، فمثلاً يمكن عرضه كصورة مركبة من العذاب التجريدى حيث ترمز الحوائط للحواجز الانفعالية ، وتسلق الحبل يرمز لمحاولات الخروج من الاكتئاب ، فى المايم التجريدى يحتمل أن ترمز الشخصية الرئيسية لطير يضطرب فى طيرانه ، ويصارع من أجل الحياة لكنه يهزم بقوى الريح ، وأخيراً يستسلم الطائر ، وتصبح أجنحته بلا حياة ، ويصير شيئاً واقعاً تحت رحمة الريح ، ورغم أن الجمهور لم ير شخصية إنسانية أو موسى الحلاقة ، فما زال الصولو يسمى " انتحار " ، ويمكن أن يكون الأثر النهائى على الجمهور قوياً وحاداً .

استخدام المايم الحرفى لكى يثير بياناً يكون مثل استخدام مفتاح ربط لدق مسمار ، إنه ببساطة الأداة الخاطئة لأداء المهمة .

إن الصولو أو الدويتو الجاد المركز حول شخصية يكون استثناءً للقاعدة ، إنه صيغة للمايم الحرفى التى يمكن استخدامها أحياناً بشكل مؤثر لمادة مايم موجهة بشكل جاد ، لكن هناك بعض الشروط تكون ضرورية لكى تصلح الصيغة :

أولاً : لابد أن تكون هناك شخصية يمكن التعرف عليها فى الحال ، شخصية نمطية تقريباً تكون وجهة نظرها واضحة على الفور ، وعادة تكون هذه الشخصية شخصاً يئساً يداس بالأقدام أو مثل متشرد ، أو سكير ، أو سجين ، أو عجوز وحيد ، أو خادمة ، أو مهرج حزين ، وبينما تتطور الحبكة يميل الجمهور للشعور بمزيد ومزيد من التعاطف مع الشخصية ومع الموقف لعدة أسباب : أن الشخصية جديرة بأن تُحب ، وأن الشخصية تؤدي بأمانة ومصداقية ، وأنه لا يصيب الشخصية ألم جسدى أو نفسى حقيقى ، وأن الشخصية لديها إحساس أساسى بالتفاؤل تجاه موقفه أو موقفها ، من خلال هذه التركيبة قد يصبح الجمهور واعٍ بالقضايا الإنسانية التى هى أكبر بكثير من ظروف صولو المايم الحالى .

ثانياً : تميل نهايات قطع الصولو أو الدويتو الجادة والمتركة حول شخصية إما إلى أن تكون راقية بدرجة طفيفة أو حزينة بشكل رقيق ، وبذلك تقرب هذه التركيبة من النزعة العاطفية ، فى المايم ليس من الضروري أن تكون النزعة العاطفية سيئة ما لم تكن مفرطة .

مثال على صولو جاد ومتركز حول شخصية هو " الصعلوك " ^(١١) ، تشعل الشخصية موقدها وتبدأ فى إعداد عشائها الهزيل من العلب المحفوظة ، ثم يدلف إلى قسم خيالى حيث يتظاهر بأن السقاة يقومون على خدمته ، والخدم يقفون بين يديه ، ويتظاهر بأنه يستقبل ضيوفاً ، وأنه يمنح مظاهر التكريم ، ثم يدرك موقفه الحقيقى ، وينتهى من الأكل ، ويجمع حاجياته بحزن وينصرف وحيداً .

ويعتبر " فى الحديقة " ^(١٢) مثالاً للدويتو الجاد المتركز حول شخصية ، صعلوك سكير جالس على دكة بالحديقة ، تدخل فتاة صغيرة حزينه وتُرى طائرتها الورقية مشتبكة فى شجرة قرب الدكة ، تتصارع مع الطائرة الورقية ، وأخيراً يساعدها الصعلوك على استعادتها ، ويصبح الصعلوك والفتاة الصغيرة أصدقاء ، ويطيران الطائرة الورقية معاً ، وكل منهما يشارك الآخر فى المرح و تصبح الفتاة الصغيرة طفلةً مبتهجة وسعيدة ، ويصبح الصعلوك رجلاً مليئاً بالشباب ويقظاً كصبى صغير ، ويقطع عليهما سعادتهما مناداة أم الفتاة الصغيرة لها أن تبعد عن هذا العجوز القذر ، وتمضى الفتاة الصغيرة ، ويعود الصعلوك إلى مقعده وزجاجته .

هناك تركيبة مايم أخرى للصولو أو الدويتو الجاد المتركز حول شخصية : إنها الرواية الخالصة للقصص باستخدام شخصيات تم خلقها بالفعل ، وتستخدم هذه التركيبة ببساطة لتجسيد القصة بصرياً من خلال المايم ، وهى لا تستخدم لجعل الجمهور يضحك أو يبكى ، كما لا تستخدم لإصدار بيان ما ، عادة تأتى القصص المستخدمة فى هذه التركيبة من الأساطير الإغريقية ، أو من العهد القديم أو الجديد ، أو من أغانى المهد ، أو من قصص الأطفال المعروفة ، والغرض الذى يتحقق من هذه التركيبة هو الحفاظ على التقاليد بوضع المادة الكلاسيكية فى شكل فنى .

ملخص

للمايم الحرفى أربع بناءات رئيسية : الصولو الكوميدي - وهو الأكثر استخداماً - والدويتو الكوميدي ، والتريو الكوميدي ، والصولو أو الدويتو الجاد المركز حول شخصية .

يتبع الصولو الكوميدي خطة بسيطة تسمى " الفكرة السعيدة " ، يستخدم المؤدون لصولو المايم الكوميدي طاقتهم كمؤلفين مسرحيين أولاً ، من خلال طاقة المؤلف المسرحي يختار المؤدى أولاً فكرة جيدة ، وهناك فئات كثيرة يختار منها عناوين الصولو : وظائف ، رياضات ، وهوايات ونشاطات ، وأحداث ، وشخصيات ، وأماكن ومواقع ، وحكايات الجنيات والفانتازيات ، وأشياء جامدة .

يلى ذلك ، ترسم طاقة المؤلف المسرحي لمؤدى الصولو الخطوط الخارجية أقسام تطور القصة المحتملة ، وأخيراً تبتكر طاقة المؤلف المسرحي نهاية ، وهناك ست أنماط رئيسية للنهايات : النهاية " الخاطفة " ، ونهاية الدائرة الكاملة ، والنهاية " الجسدية " ، ونهاية " العنوان " ، والنهاية " المربوطة معاً " ، ونهاية " غسيل السيد " .

بعد اختيار الفكرة ، وتخطيط التطور الرئيسى ، واستكشاف النهايات المحتملة تتولى طاقة الممثل عند المؤدى المسئولية ، فى ذلك الوقت تقريباً ينتقل المؤدى إلى البروفات ، فى البروفة تُستكشف باقى تقنيات الصولو ، ثم يقوم المؤدى بتطوير الشخصية فى الصولو .

لابد أن يكون للشخصية عدة أبعاد ، أولاً : يجب أن تكون الشخصية قابلة للتصديق وصادقة ، ثانياً : لابد أن يكون للشخصية وجهة نظر ، ثالثاً : يجب أن تكون الشخصية مألوفة ، رابعاً : يجب أن تكون الشخصية جديرة بالحب ، خامساً : لا يجب أن تظهر الشخصية أبداً فى ألم جسدى حقيقى ، سادساً : لا يجب أن تُقتل الشخصية .

وفى البروفة أيضاً تتطور الأقسام الرئيسية للقطعة ، والتى خططتها طاقة المؤلف المسرحي بشكل كامل ومحدد .

وهناك عدة تقنيات لتطوير الأقسام الرئيسية أكثر : الصراعات المصغرة ، والصراعات المفردة والمبالغ فيها باطراد ، وتغييرات الصراعات المبالغ فيها باطراد ، وتغيير الأحداث والمواقع .

وهناك عدة تقنيات صولو أخرى يتم استكشافها في البروفة والعرض : الوضوح ، والحيوية الكوميديّة ، والتوقيت الكوميدي ، هناك تكتيكان رئيسيان للتوقيت الكوميدي : الاكتشافات وردود الأفعال ، ويكون خلق شخصيات وهمية تكتيك صولو كوميدي آخر يستكشف غالباً في البروفة .

وهناك أربع فئات رئيسية للشخصيات الوهمية : كائنات بشرية أخرى ، وشخصيات غير بشرية حية ، وشخصيات خيالية ، وأشياء غير حية .

هناك ثلاث بناءات أساسية للصولو حسب طول الصولو : صولو الدقيقة والنصف ، وصولو الثلاث دقائق ، وصولو الخمس دقائق ، كل منها لها بنيانها الخاص بها وكل منها يتطلب تقنيات خاصة .

زخرفة المايم هي مثل هذه التقنيات وتستخدم بشكل متكرر مع صولو الثلاث دقائق وصولو الخمس دقائق ، وغالباً يتطور صولو الخمس دقائق من خلال استخدام الفلاش باك ، أو مقطع الحلم ، أو المقطع الفانتازي .

يتبع الدويتو الكوميدي نفس المبادئ مثل الصولو الكوميدي ، لكن هناك عدة مبادئ إضافية في الدويتو الكوميدي لابد من مراعاتها وأهم هذه المبادئ هو البؤرة .

ويتبع التريو الكوميدي أيضاً نفس مبادئ الصولو الكوميدي ، ويشارك التريو الكوميدي أيضاً في تقنيات كثيرة مع الدويتو ، لكن للتريو الكوميدي أيضاً تقنيات محددة ومتفردة ، أحد أهم هذه التقنيات هي تركيبات البؤرة البصرية .

يستخدم المايم الحرفي في معظم الأحوال للمايم الموجّه بشكل كوميدي ، ويستخدم المايم التجريدي في معظم الأحوال للمايم الموجه بشكل جاد ، هناك سببان رئيسيان لذلك : أن الحبكة والشخصية في مجال المايم المحدود غالباً ما تكون أنوات

فعالة لنقل مادة جادة ، وأن الألم والعذاب الحرفى يكونان مؤلمان أكثر من اللازم للجمهور أن يشاهده .

هناك استثناء رئيسى واحد لهذه القاعدة ، وهى الصولو أو الدويتو الجاد والمتركز حول شخصية ، إنه تركيبة مايم حرفى واحدة تستخدم غالباً للمايم الجاد ، هذه التركيبة تتبع عادة ثلاثة مبادئ : الشخصية الرئيسية شخص بائس والذى يكون جديراً بالإعجاب وصادق ومصديق ومتفائل بشكل أساسى ، لا تمر الشخصية بتجربة ألم جسدى حاد وواقعى ، والنهائية تميل لأن تكون عاطفية ، وهناك تنوع متفرد للمايم الحرفى هو قطعة المايم التى تقوم أساساً على رواية القصص ، والتى هى لا كوميدية ولا جادة ، هى بالأحرى رواية بسيطة لقصة بالمايم ، والتى تكون مألوفة للجمهور من قبل ، إنها وسيلة لحفظ التقاليد وبحث الحياة فى الأساطير والحكايات .

هوامش

- (١) قام بتصميمها وعرضها أول مرة كريس فنجشتن (Chris Pfingsten) .
- (٢) فى الأصل Kicker " وتعنى حرفياً " الرافسة " أو الطاردة " ضمن معان أخرى حسب السياق ، وكانت كلمة " خاطفة " أو " مبالغتة " مناسبة تبعاً لشرح المؤلفة فيما يلى من سطور . (المترجم) .
- (٣) عرضها أول مرة بوب ديفرانك (Bob Defrank) وجون كاسير .
- (٤) صممها وعرضها أول مرة توم وايات (Tom Wyatt) .
- (٥) صممها وعرضها أول مرة إدى ألين (Eddie Allen) .
- (٦) صممتها وعرضتها أول مرة بليندا بلير (Belinda Blair) .
- (٧) (Tooth Fairy) : هناك اعتقاد ناشئ من الحكايات الشعبية الشائعة فى أنحاء أوروبا وأمريكا يترسب فى أذهان الأطفال أنه عند خلع أحد الأسنان ستأتى جنية لأخذها وتترك بديلاً لها ، لذا يجعلون الطفل يلفها ويضعها بجوار نافذة حجرته ، وهذا يقابل فى معتقداتنا الشعبية عادة رمي السن المخلوع مع قول " يا شمس يا شمسوسة ، خدى سنة الجاموسة وإدينى سنة العروسوسة " (المترجم) .
- (٨) (Rapunzel) اسم بطلة حكاية شعبية أوروبية (المترجم) .
- (٩) صممها وعرضها أول مرة تيم توبار (Tim Topper) .
- (١٠) (' peeping Tom') تعبير أمريكى يستخدم للدلالة على الشخص الذى يتلصص من نوافذ المنازل على النساء . و " توم " - تصغير توماس - وهو اسم أمريكى شائع (المترجم) .
- (١١) صممتها وعرضتها أول مرة جولى هيربر (Julie Herber) .
- (١٢) صممتها وعرضتها أول مرة چاكلين هام (Jacquelin Hamm) وميخائيل بلوفيل (Michael Blauvelt) .

(٥) الماييم التجريدي

Abstract Mime

قطع تجريدية مختلفة Several Abstract Pieces

قبل مناقشة سمات المايم التجريدى ، قد يكون مفيداً أن نفحص أمثلة مختلفة لقطع مايم تجريدى .

المجموعة الصغيرة : " صور من سندريلا

The Small Ensemble : " Images from Cinderella "

هذه القطعة تؤدى بفريق من ستة مؤدين .

تبدأ القطعة بكل المؤدين يشكلون ساعة حائط واحدة ، كبيرة وطويلة ، وذلك بالجلوس على أكتاف بعضهم البعض والاحتفاظ بمؤدٍ واحد على الأرض ليضع البندول ، تدق الساعة ، هناك تحول أو انتقال ، أحد المؤدين يصبح سندريلا تمسح الأرضية ، يدفع الخمسة الآخرون بأيديهم وأذرعهم ، لكنهم لا يلمسونها بالفعل ، إنها صورة اضطهاد .

وهناك انتقال آخر : المجموعة تشكل عربة كبيرة مع مؤدٍ آخر يمثل سندريلا داخل العربة ، تسير العربة إلى الراء ، لتمثل ضياع الزمن ، أحد المؤدين يصبح باب العربة ، آخر يمثل سندريلا ، يدفع المؤدون الأربعة الآخرون الباب بحيث يفتح ، هذا يمثل فقداناً لفرصة من خلال الاستغلال .

ثم يرقص المؤدون فى ثنائيات كما فى حفل راقص ، يتوقفون فجأة كما لو أنهم قد سمعوا ساعة تدق ، ينتقلون بفرع إلى صورة الساعة الأصلية ، بمجرد أن تدق الساعة اثنى عشر ، تحلل صورة الساعة ، يتجه مؤديان كلٌ ناحية الآخر كما لو كانا يحاولان أن يتلامسا عبر المسرح ، مؤديان آخران يقومان بجذبهما إلى الخلف بحبل مايم ، يشكل كل المؤدين دائرة ويرفعون أذرعهم ، مكونين صورة " السعادة لآخر العمر " .

هذه القطعة تسمى " صور من سندريلا " ، الصورة الرئيسية ممثلة فى عدد من الأشكال هي الاضطهاد .

الثانى : " ضغوط الوالدين " ^(١) The Duet: "Parental Pressures"

تبدأ القطعة بإحدى المرأتين واقفة قرب المرأة الأخرى ، والتي ترقد على الأرض فى وضع الجنين ، المرأة الواقفة (التى تمثل سلطة الوالدين) تقولب المرأة الأخرى (التى تمثل طاقة الطفل) فى وضع وقوف ، تفعل شخصية / صورة الأم هذا دون لمس المؤدى الآخر ، باستخدام حركات جذب ودفع رقيقة وسلسة .

حين تصبح كلتا المرأتين وجهاً لوجه تتعانقان ، يتغير إيقاعهما إلى حركات سريعة ومرحة : حركات جذب وحمل وعناق واستدارة تمثل الطفولة المبكرة وسنوات النضوج .

يتغير الإيقاع مرة أخرى ، وتبتعد سلطة الوالدين عن المؤدية الأخرى فجأة وتسير على حبل مشدود ، تستدير عائدة إلى شريكها وتومئ بحدة نحو الأرض لكى تمشى الأخرى على نفس الخط ، تحاول طاقة الطفل لكنها تفشل ، تحاول طاقة الطفل أن تبتعد عن سلطة الوالدين لكنها تُجذب عائدة بحبل مايم ، تحاول طاقة الطفل أن تطير بعيدا لكنها تغوى للعودة بالطعام الذى تقدمه سلطة الأبوين فى يدها ، تعود طاقة الطفل ، وتتعانقان ، تبتعد طاقة الطفل عن العناق لكن سلطة الوالدين تجذبها للعودة إلى المعانقة .

القطعة تسمى " ضغوط الوالدين " ، الصورة الرئيسية الممثلة فى العناق ، هى الحب غير المشروط .

الثالثى : " صور من رحلة طيران " ^(٢) The Trio: " images of Flight"

تبدأ القطعة بثلاثة مؤدين يقفون على مسافات متساوية فى أرجاء المسرح ، كلٌ منهم يتخذ وضعا مختلفا للطيران : أحدهم على أطراف أصابعه مع ذراعيه لأسفل قرب ردفه ، الثانى فى وضع منخفض قرب الأرض مع ذراعيه فوق رأسه ، الثالث مُنحنٍ للأمام ، رأسه منخفضة وذراعا ممتدان لجانبه . تعزف موسيقا " مدفع باكابل فى نغمة " د " الصغير " على مدى الأربع دقائق التالية ، هذا الرباعى (المؤدون الثلاثة والموسيقا) يقدم دراسة للطيران عن طريق خلق تركيبة من الانطباعات البصرية للطيران ، إنه يخلق إيهامات للطيران بحركات الذراع المتنوعة ، وبالتحرك أعلى وأسفل على أطراف الأصابع ، وبالتحرك فى أرجاء المسرح ، ويرفع كل منهم الآخر ، إنهم يخلقون الإحساس بالطيران بالأذرع فقط ، بالأوجه فقط ، وبكل العناصر مركبة معاً .

اسم القطعة " صور من الطيران " ، الصورة الرئيسية هى الحرية .

المجموعة الكبيرة : " صور من تاريخ الولايات المتحدة " (٣)

The Large Ensemble: "Images from United States History "

هذه القطعة بها مجموعة من ثلاثة عشر شخصاً .

تبدأ بمؤدٍ واحد يمثل الهندي الأمريكي يقوم بالصيد وحده ، ويتنضم إليه مؤدٍ آخر يمثل الرجل الأبيض ، الرجل الأبيض يقدم يده للهندي ، يتصافحان ، يستدير الهندي ، ويطعنه الرجل الأبيض في ظهره ، تدخل باقى المجموعة إلى المسرح ، يرفع كلٌ منهم يده اليمنى وهو يدخل ، إنهم يمثلون المستعمرات الثلاثة عشر الأصلية ، بعد انتقال ، تشكّل المجموعة طابوراً الكتف فى الكتف ، ويسيروا للأمام مثل الجنود ، يطلقون النار ثم يخلعون قبعاتهم وينحنون بأدب ، ممثلين أرسقراطىة " الحرب الثورىة " ، ثم تُشكّل المجموعة صورة سفينة كبرىة ، ينزلق المؤدون من صورة السفينة ويصبحون أفراداً من العبيد يجمعون القطن ، مع مؤدٍ واحد يلوح بسوطه فى الهواء بين الحين والآخر .

تنقسم المجموعة إلى مجموعتين ، يدفعون حائطاً فى الوسط يفصل بينهم ، إحدى المجموعتين تُدفع فى النهاية إلى خارج المسرح . الفعل يمثل الحرب الأهلىة .

بعد انتقال آخر تشكّل المجموعة طابوراً مثل قافلة عربات تتحرك حركة بطيئة عبر المسرح ، يقابلهم مؤدٍ واحد يمثل الهندي ، يطلق سهماً الباقى يطلقون مدافع ضخمة ، يسقط الهندي ، وتستمر قافلة العربات فى طريقها بشكل عادى ، وتدهس الهندي فى سيرها .

يلى ذلك صور من القرن العشرين يقاطعها بين الحين والآخر عضو واحد من المجموعة يغتال عضواً آخر من المجموعة ، وتنتهى القطعة بالمجموعة تتحرك فى أرجاء المسرح فى اضطراب بينما يدور شريط أغنية " إلى أين نذهب من هنا يا أولاد ؟ " يهز المؤدون أكتافهم كما لو كانوا يقولون " ومن يدرى ؟ "

اسم القطعة " صور من تاريخ الولايات المتحدة " ، الصورة الرئيسىة هى العنف .

الصوالو : " طفل المجتمع " (٤) The Solo: " Societys Child "

تبدأ القطعة بمؤدٍ واحد يقف على المسرح وذراعيه ممتدين ومتعاكسين عند الرسغين أمامه ، إنها الصورة الرئيسىة لعبودية الإنسان ، يدور هنا وهناك بشكل

لولبى ، ويرى الجمهور صبياً صغيراً رقيقاً ينادى أمه ، يعطيها زهوراً ، وهى تصفعه ، يعود المؤدى فجأة لصورته الرئيسية للعبودية ، يدور بشكل لولبى مرة أخرى ، ويرى الجمهور صبى أكبر نوعاً ما يسير مع كلب ، يهاجم بحشد فى صورة تجريدية للعنف ، ويقتل الكلب ، ينادى أمه ، ولا جواب ، يعود إلى الصورة الرئيسية للعبودية .

يرى الجمهور صورة مركبة من العذاب التجريدى ، الشخصية الرئيسية ليست محددة بشكل دقيق : إنه يمثل " كل إنسان " العالمى ، إنه يدفع من أعلى ومن أسفل ومن الجانبين ، ويواجه جدراناً صلبة فى كل الاتجاهات ، يصعد سلماً ليسقط من أعلاه ، يمد يده فى اتجاهات مختلفة ويضرب فى كل مرة ، يعود إلى الصورة الرئيسية للعبودية ، وأخيراً ينفجر فى تركيبة من صور العنف : يطلق النار ، يعدو ، يطعن بسكين ، يعدو ثانية ، يقاتل ، ويعدو ثانية ، يتوقف فجأة حين يتم ضربه (من السلطة) ، يعود إلى الصورة الرئيسية للعبودية ، يفك رسغيه المتعاكسين ويضع يديه على قضبان السجن ، ثم يضع يديه خلال القضبان ويعيد تعاكسهما عند الرسفين ، ينادى أمه ، لا جواب .

اسم القطعة " طفل المجتمع " ، الصورة الرئيسية بالطبع هى العبودية .

كل قطعة من هذه القطع التى توضح خمس أشكال مختلفة هى قطعة مايم تجريدى ، ربما يود القارئ أن يرجع إليها من حين لآخر خلال التوضيح التالى للمايم التجريدى .

مقدمة للمايم التجريدى Inrodiction to Abstract Mime

المايم التجريدى أحدث كثيراً من المايم الحرفى ، وأصوله غالباً ترجع للمدرسة الفرنسية رغم أن عناصر معينة توجد أيضاً فى المدرسة الشرقية .

والمايم التجريدى كما نعرفه اليوم عمره بضع عقود فحسب ، لكن بعض عناصره وجدت منذ نشأة المايم مع الإنسان البدائى .

يقدم المايم التجريدى سلسلة من الصور تتجمع حول رمز رئيسى يحيط بالموضوع ، ويحاول أن يترك الجمهور بإحساس بجوهر الموضوع ، وكثيراً ما يكون المايم التجريدى مجازياً أو استعارياً فى أن هناك معنى تجريدى أو روحانى يكمن تحت الأشكال المعبرة والمحددة ، بعض المؤدين يشيرون إلى المايم المجازى حين يقدمون موضوعاً ما

متخفياً في موضوع آخر ، لكن هناك في المايم التجريدي أكثر من مجرد استخدام المجاز .

هناك ست مكونات للمايم التجريدي ، في هذا الفصل يتم فحصها تحت موضوعات : الفكرة ، الصور ، البناء ، والمرح ، والحركة ، والشخصية .

أول مكونين من هذه المكونات ، الفكرة والصور ، هي أساساً موضع اهتمام طاقة المؤلف المسرحي لدى المؤدى .

الفكرة Idea

اختيار موضوع Selecting a Topic

الخطوة الأولى فى تكوين قطعة مايم تجريدى هى أن تختار موضوعاً ، لا بد أن يكون لكل قطعة مايم تجريدى موضوع مركزى ، ويمكن أن يكون الموضوع عاماً مثل "تطور الإنسان" أو محدداً مثل "الطلاق ليس له فائزين" ، وقد يكون الموضوع هائلاً مثل "صور من إدجار آلان بو" أو بسيطاً مثل "صور من الغراب" .

وقد يكون الموضوع عالمياً مثل "الموت" ، رفيقنا الدائم " ، أو شخصياً مثل "أبي وأنا والموت تجعل العدد ثلاثة" .

هناك اثنان من الاستخدامات الرئيسية للمايم التجريدى : أن تقبض على جوهر كم كبير من المعلومات تاركاً الجمهور بإحساس بهذه المعلومات ، وأن تقدم بياناً شخصياً حول وضع الإنسان .

أكثر الصيغ الخمسة لتقديم المايم التجريدى شهرة هى الصولو ، والدويتو ، والتريو ، والمجموعة الصغيرة (من أربعة إلى ستة مؤدين) ، والمجموعة الكبيرة (أكثر من ستة مؤدين) ، هناك عدد من التركيبات المختلفة للأشكال والاستخدامات ، كل التركيبات ممكنة لكن بعضها يبدو صالحاً أكثر من الأخرى .

الجدول التالى يضع خطة لبعض التركيبات الأكثر ملاءمة عن طريق الموضوع :

الموضوع : أعمال أدبية كبيرة .

الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو "مزاج" العمل العام عن طريق استخدام تكنيك لصق الأجزاء .

التشكيل المعتاد : مجموعة صغيرة .

أمثلة : صور من : "العهد القديم" ، هاملت ، الرباعيات ، الأوزة الأم .

الموضوع : أعمال أدبية صغيرة .
الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو " مزاج " العمل العام عن طريق
استخدام تكنيك لصق الأجزاء .
التشكيل المعتاد : صولو ، تريو ، مجموعة صغيرة .
أمثلة : قصائد ، قصص قصيرة ، حكايات ، حواديت الجنيات .

الموضوع : مجموعة أعمال لمؤلف معين .
الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو " مزاج " العمل العام عن طريق
استخدام تكنيك لصق الأجزاء .
التشكيل المعتاد : مجموعة صغيرة .
أمثلة : أعمال : إدجار آلان بو ، تشارلز ديكنز ، شارلز شولتز ، تنيسي ويليامز .

الموضوع : منظور تاريخي .
الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو " مزاج " العمل العام عن طريق
استخدام تكنيك لصق الأجزاء ، وأحياناً لتقديم بيان شخصي .
التشكيل المعتاد : مجموعة صغيرة ، مجموعة كبيرة .
أمثلة : تاريخ الولايات المتحدة ، تطور الإنسان ، عصر النهضة ، تاريخ الفيلم
الأمريكي .

الموضوع : صور من فنان تشكيلي أو أعماله .
الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو " مزاج " العمل العام عن طريق
استخدام تكنيك لصق الأجزاء ، وأحياناً لتقديم بيان شخصي .
التشكيل المعتاد : مجموعة صغيرة ، مجموعة كبيرة .
أمثلة : بيكاسو ، ماكس سينيت ، مايكل أنجلو ، جيرنيكا .

الموضوع : صور من الأفلام أو التلفزيون .
الاستخدام : التمكن من جوهر أو إحساس أو " مزاج " العمل العام عن طريق
استخدام تكتيك لصق الأجزاء ، وأحياناً لتقديم بيان شخصى .
التشكيل المعتاد : مجموعة صغيرة ، مجموعة كبيرة .
أمثلة : ساحر أوز ، ٢٠٠١ ، أوديسا الفضاء ، الرسوم المتحركة التى تعرض
صباح السبت .

الموضوع : موضوعات ذات توجه تعليمى .
الاستخدام : تعليم الجمهور وإكسابه حساسية تجاه الموضوعات المثيرة للجدل .
التشكيل المعتاد : دويتو ، صولو ، تريو .
أمثلة : دائرة الحياة " ، " الحب صد يق الجميع " ، الأطفال زهورنا ، " النصف
الثانى للحياة " .

الموضوع : موضوعات موجهة نحو بيان .
الاستخدام : تقديم بيان شخصى ، وأحياناً مثير للجدل ، حول موضوع إنسانى .
التشكيل المعتاد : صولو ، دويتو .
أمثلة : "الإجهاض : اختيار امرأة ؟" ، "ميكنة الإنسان" ، "إله أو لا إله ؟"
"قنبلة ذرية أو لا قنبلة ؟" .

وجهة النظر Point of View

بعد أن يتم اختيار الموضوع فالمهمة الثانية هى إرساء وجهة نظر - الموقف الذى
اختاره المؤدى ليقدم موضوعه - ليس لكل القطع وجهات نظر ، تلك الموضوعات الخالية
منها تكون مقدمة كملصقات مركبة من صور ، الغرض منها تقديم إحساس بالموضوع
وإمتاع بصري لا أكثر .

القطعة التى لها وجهة نظر تكون مصممة لتقديم فكرة معينة ، أو بيان ، أو موقف ، أو درس حول الموضوع ، قد يتفق أو لا يتفق الجمهور مع وجهة النظر ، لكنه يجب أن يفهم بوضوح ما هى .

وقطع المايم التجريدية الموجهة نحو بيان أو نحو التعليم دائماً ما يكون لها وجهة نظر ، لكن من المحتمل أن نجمع بين التوجه نحو وجهة النظر مع التوجه نحو التمكن من الإحساس ، وهذا ينطبق بشكل خاص على القطع التى تسمح بقدر كبير من التفسير الفنى ، مثل القطع الموجودة فى فئات الأعمال الأدبية والأعمال ذات المنظور التاريخى .

مثال على ذلك القطعة المستخدم فيها مجموعة كبيرة : " صور من تاريخ الولايات المتحدة " ، القطعة مصممة لترك الجمهور بإحساس بتاريخ الوطن من خلال استخدام صور تجريدية مرحة وجادة ، لكن القطعة تكون مصممة أيضاً - فى نفس الوقت - لتقديم بيان عن العنف فى أمريكا .

القطع التجريدية التى تكون وجهة النظر هامة للغاية بالنسبة لها هى القطع الموجهة نحو بيان والمؤداة كقطع فردية (صولو) وثنائية ، ويمكن أن يبدأ المؤدى الذى يصمم قطعة كهذه بأن يسأل نفسه سؤالين : " ما الموضوع ؟ " و " ما وجهة النظر ؟ " فقط بعد الإجابة عن هذين السؤالين عليه أن يبدأ فى بناء القطعة نفسها .

بشكل أساسى المؤدى يملك أربع اختيارات لوجهة النظر :

- ١ - مع الموضوع .
- ٢ - ضد الموضوع .
- ٣ - كشف كلا جانبي القضية .
- ٤ - تقديم تركيبة ملصقة من القضايا ملائمة للموضوع .

فيما يلى أمثلة لوجهات نظر محتملة :

الموضوع	وجهة النظر
الإجهاض	١ - ضده .
	٢ - معه .
	٣ - بيان ما له وما عليه ، بلا بيان شخصى .

الموضوع	وجهة النظر
التعسف مع الطفل	١ - من منظور الوالدين . ٢ - من منظور الطفل . ٣ - كتجميع ملصق لقضايا ومحن معقدة .
علاقة الأم والابنة	١ - ارتباط دائم وتضييق الخناق . ٢ - ارتباط دائم فى الحب . ٣ - أبعاد كثيرة ، إيجابية وسلبية .
المايم التجريدى يُستخدم للتمكن من الإحساس بالموضوع ، أو ليعرض وجهة نظر تجاه الموضوع ، أو كليهما .	

الصور / المفاهيم Images

الصور هي العمود الفقري للمايم التجريدى ، فليس له حبكة ، ولا خط قصة ، ولا تطور رئيسى ومتتابع للشخصية ، بدلاً من ذلك ، يقدم المايم التجريدى تدفقاً متتابعاً للصور / المفاهيم .

الصورة / المفهوم هي انطباع بصرى لشيء ، " انطباع " يوحى بنشاط استيطاني ، فعل داخل الرأس ، فى الذهن ، فى النفس ، و " بصرى " توحى أن الفرد يدرك شكلاً مادياً حتى لو لم يكن " للشيء المصور بصرياً شكل مادي موضوعى ، و " شيء " يمكن تفسيره كـ " كل شيء " بما فيها التأملات ، والأفكار ، والمفاهيم .

فى الواقع أن كثيراً من الأشخاص يتصورون فى أذهانهم ليس الأشياء المادية فحسب لكن المفاهيم التى لا شكل لها كذلك .

وقطعة المايم التجريدى تكون مصنوعة من نمطين من الصور / المفاهيم : الصور الحرفية والصور التجريدية ، ولا يجب أن يختلط هذان المفهومان بالنمطين الرئيسيين للمايم ، الحرفى والتجريدى .

الصور الحرفية Literal Images

الصور الحرفية هي صور لها شكل مادي معروف عالمياً مثل الحيوانات ، والأشجار ، والزهور ، والمقاعد ، والماء ، والأحذية ، والأبواب ، والحشرات ، والصخور ، والدوائر ، والأشكال الهندسية الأخرى ، وحلوى م & م (هـ) ، والكلمات المكتوبة .

ورغم أن مثل هذه الصور تأتى فى عدد ضخم من التنويعات المحددة ، فالشكل الأساسى لكل منها هو نفسه بالنسبة لكل شخص لم يرها أبداً ، الصور الحرفية تكون متصورة بصرياً على مستوى عالمى فى الذهن لأنها تمثل أشياء لها أشكال موضوعية متفق عليها عالمياً .

أكثر الصور الحرفية أهمية فى المايم التجريدى هى الرجل / المرأة ، إنها صورة حرفية متضمنة تقريباً فى كل قطعة مايم تجريدى بشكل أو بآخر ، وفى تلك القطع النادرة التى لا تكون متضمناً فيها كصورة حرفية ، فالرجل / المرأة تكون متضمنة كصورة تجريدية .

مثلاً ، فى النضال من أجل الحرية الذى هو مركز القطعة الثلاثية " صور من الطيران " ، التى وصفت فى بداية الفصل ، إن مصطلح رجل / امرأة كما هو مستخدم هنا لا يشير إلى رجل بعينه أو امرأة بعينها ، مثل " بيب " ، أو " كليم كاديدليهور " ، أو الأم الجديدة ، فالكلمتان تشيران إلى الإنسان العالمى ، وفى المايم التجريدى يقدم الرجل كصورة أخرى لا كشخصية محددة ومنفصلة ، لكن رجل / امرأة تكون صورة أساسية للقطعة ؛ لأنه بدونها لا يكون للجمهور مكان يتواصل منه إنسانياً مع مشاعر وأفكار القطعة ، إن قطعة مايم تجريدى بلا صورة الرجل / المرأة تكون رقصة .

يمكن مشاهدة أمثلة للصور الحرفية فى القطعة التى عنوانها " صور من آليس فى أرض العجائب " : مجموعة من ستة مؤدين تجمعوا لتوهم لتطوير القطعة ، ويبدءون بوضع قائمة بكل الصور الحرفية بقدر إمكانهم من قصة آليس فى أرض العجائب ، وتبدو قائمتهم شيئاً كهذا :

تدخين	أشجار / غابة	حفل شاي
حفرة	أرنب	آليس
ماء	ملكة	لعبة الكروكى
قطعة	بحيرة	حبوب

ويمكن رؤية نفس الإجراء فى الصولو " طفل المجتمع " ، يبدأ المؤدى باتخاذ قرار بشأن أى الصور الحرفية تساعد وتتصل بهذا الموضوع ، ويصل إلى قائمة مثل هذه :

رجل	أم	كلب
أغلال	قضبان سجن	زهود
سكاكين	بنادق	هروب

الصور / المفاهيم التجريدية Abstract Images

الصور التجريدية هي تلك الصور التي ليس لها شكل مادي موضوعي ومعروف عالمياً ، الصور التجريدية هي صور مادية للأفكار والمشاعر والمفاهيم والأفكار مثل الحب ، المرض ، الموسيقى ، التحيز ، الزمن ، عدم الملائمة ، الجمال ، الاضطهاد ، الطموح ، الموت ، الطمع ، والبهجة .

كثير من الناس يتصورون بصرياً مشاعر ومزاجات وأفكار ومفاهيم ذاتية في صور ملموسة وتختلف تلك الصور - بالطبع - بشكل كبير من شخص إلى شخص .

مثلاً سيستجيب أى عشرين شخص لكلمة ساعة حائط بنفس الصور البصرية ، ورغم أن ساعات الحائط تختلف بالنسبة لتفاصيل النوع والحجم والشكل ، فليس من الأرجح أن تسعة عشر شخصاً سيرون شكلاً ما من ساعة الحائط والشخص العشرين سيتخيل بصرياً شجرة ! لكن نفس الأشخاص حين يستجيبون لكلمة زمن سيرون بقوة صوراً مختلفة ، قد يرى بعضهم ساعة حائط ، لكن آخرين قد يرون صوراً أكثر ذاتية ، مثل كتلة من الرمادية ، أو نفق طويل مظلم ، أو سماء مليئة بالسحب ، أو سلسلة متصلة من الأرقام على طاحونة دائرية ، أو لون أبيض بسيط .

هناك صورة تجريدية واحدة أكثر أهمية من الصور الأخرى ، كل قطعة مايم تجريدية - لكى تكون كاملة - يجب أن تتضمنها بشكل ما : صورة " رحلة الحياة " ، هذه الصورة تساعد فى أن تحل محل الحبكة كخط سائد أو خطة للقطعة ، وهى توفر أيضاً مكاناً ثانياً (ثانياً بالنسبة للصورة الحرفية للرجل / المرأة) حين يمكن للجمهور أن يربط مشاعره بالقطعة .

أياً كان الشكل الذى قد تأخذه فرحلة الحياة هي الصورة التجريدية الواحدة التى يرتبط بها كل فرد بوعى أو بلا وعى .

بعد عمل قائمة للصور الحرفية للقطعة يضع المؤيدون قائمة بالصور التجريدية :

الرحلة	الزمن	الحسية
المفاجأة	الخوف	العزلة
السلطة	الكابوس	القوة
الحالات المتغيرة	الحجم	الاضطهاد
الطموح	الوحدة	البحث

نفس الإجراء يمكن اتباعه مع صولو " طفل المجتمع " ، بعض الصور التجريدية المتصلة بالموضوع هي :

الاضطهاد	الحب	حاجة الوالدين
العبودية	الهروب	الشر
الوصول	الوحدة	الخوف
التحيز	العنف	الرحلة الطيبة

فى الماييم التجريدى يجب أن يأخذ المؤدى الخطوة الإضافية لاستحضار الصورة من ذهنه وإعطائها شكلاً خارجياً من خلال استخدام الجسد المادى والحركة .

أهم الإسهامات التى يقوم بها الماييم التجريدى للفن عموماً هي أنه يوفر وسيطاً للمؤدى ليخلق شكلاً فنياً حياً ، ومؤثراً وملموساً لذلك الذى كان من قبل له شكل فى الذهن - وبالتحديد فى ذهن المؤدى - لكن فى الأصل فى ذهن كل فرد .

ليس هناك شكل فنى - ليس الفيلم (إنه ليس حياً) ، ولا الرسم (إنه لا يتحرك) ، ولا الرقص (نادراً ما يكون حرفياً) - له الأدوات التى للماييم لينجز مهمته ، الفعالية متفردة للماييم التجريدى ، وبدونها سيكون الماييم شكلاً فنياً أقل ثراءً بكثير وأكثر تصلباً بكثير .

الصور / المفاهيم الرئيسية The Central Images

معظم قطع الماييم التجريدية لها صورة رئيسية تقوم مقام النقطة المركزية التى تبنى حولها القطعة ، الصورة الرئيسية هي أكثر الصور أهمية للقطعة ويتم انتقاؤها بحرص ، وقد تكون إما صورة تجريدية أو صورة حرفية : وفى الغالب الأعم فهي تجريدية .

وعادة ما تتكرر الصورة الرئيسية طوال القطعة بنفس الشكل أو فى تنوع من الأشكال ، مثلاً قد يتم انتقاء الزمن فى " صور من أليس فى بلاد العجائب " كصورة رئيسية ، وقد يتم تمثيل الزمن بساعة حائط كبيرة ، وساعة الحائط المكونة من أجساد ستة أعضاء من المجموعة ربما يمكن خلقها فى بداية ونهاية القطعة وعدة مرات خلال القطعة .

أو ربما يمثل الزمن بستة صور مختلفة خلال القطعة ، وقد يتخذ شكل ساعة حائط كبيرة ، أو ست ساعات صغيرة ، أو تكتكات مستمرة على شريط الصوت المصاحب للقطعة ، أو انتقالات على فترات ، أو كل أعضاء المجموعة ناظرين ساعات أيديهم قبل كل انتقال ، أو يندفع المؤدون على فترات داخل وخارج الصور .

إن الصورة الرئيسية تكون مثل حبل الغسيل الذى تعلق عليه كل الصور الأخرى ، الصورة الرئيسية تكون مثل الورق والشريط الذى تغلف فيه القطعة كالهديّة ، والصورة الرئيسية تكون مثل مائدة العشاء التى تقدم عليها الوجبة .

تسمى الصورة الرئيسية أحياناً الرمز الرئيسى لأنها تمثل عادة معنى أو إحساس داخلى يكون هاماً لجوهر القطعة ، عادة ما تمثل الصورة الرئيسية صلة ضمنية بين الرؤية والإظهار ، فالرّنين الأكبر للصورة الرئيسية يرفعها إلى مستوى الرمز .

الصورة الرئيسية تقوم مقام المركز الذى تدور حوله القطعة ، وبتكرارها تعمل الصورة الرئيسية كوسيلة بناء أو تكوين ، ويمكن أن تؤدى مهمة المنهج الذى تقدم به وجهة نظر القطعة ، كما يمكن أن تقوم مقام المجاز بالنسبة للقطعة عموماً والذى يمكن أن يساعد المؤدى فى صنع اختيارات فنية غير واعية .

يقدم لنا مثال "آليس فى بلاد العجائب" عدة احتمالات للصور الرئيسية إلى جانب الزمن فالبحث ، والاضطراب ، والهوية هى صور تجريدية تظهر فى خلال القصة ، ليس ببساطة فى لحظات معزولة ، وعلى ذلك تكون صوراً رئيسية محتملة .

وفى مثال الصولو " طفل المجتمع " هناك عدة احتمالات للصورة الرئيسية بالإضافة إلى تلك التى اختارها المؤدى : العبودية ، فالاضطهاد ، والحاجة لرعاية الوالدين ، والعنف هى بعض الاحتمالات الأخرى .

بعد أن تكون طاقة المؤلف المسرحى عند المؤدى قد اختارت الموضوع ، واختارت الصور الحرفية والتجريدية ذات الفعالية ، واختارت وجهة النظر - لو كانت ملائمة - تتجه طاقة الممثل عند المؤدى إلى البروقات .

البناء أو البنية Structure

لقطعة المايم التجريدى بنية وجو الحلم ، فى الحلم يمر الفرد بخبرة تجميعات من الصور الحرفية والتجريدية التى تتغير بشكل غير متوقع ، أى شىء محتمل فى الحلم ، الصور تتغير فجأة ، حتى لو كانت متصلة بشكل غير مترابط مع الحبكة .

قد يرى الحالم نفسه ككتلة من اللون الرمادى ، وقد يواجه سلحفتين لونهما قرنفلى ، وقد يرى حفل زفاف وهو العريس وأمه العروس وشاهد العريس والقس .

قد يرى الحالم دوائر تطير هنا وهناك ثم يرى حجرة لعب مناديل ورق خالية ، من الناحية البصرية هذا التابع غير المتوقع للصور الحرفية والتجريدية يشبه كثيراً قطعة مايم تجريدية ، باستثناء أن الصور فى قطعة المايم ليست غير واعية إنها تنتقى بعناية ، وبذلك يكون لها بنية مصممة أكثر من الحلم .

هناك ثلاث بنى رئيسية للمايم التجريدى : بنية المجموعة ، الكبيرة والصغيرة ، وبنية الصولو ، وبنية الثنائى أو الثلاثى .

بنية المجموعة The Group Structure

تنطبق بنية المجموعة على مجموعات من أربعة مؤدين أو أكثر ، إنه الشكل الأكثر استخداماً للقطع الملصقة ، ولتتمكن من مزاج وإحساس أو جوهر الموضوع ، ويستخدم أحياناً لصنع بيان .

غالباً ما يكون للقطع الجماعية مخرج لكن من المحتمل أن يقوم المؤدون فى قطعة جماعية ببناء العمل دون مخرج .

هناك مواصفات ثمانية رئيسية يجب دمجها فى بنية المجموعة :

١ - يجب أن يكون للقطعة افتتاحية قوية تجذب الانتباه بصرياً ، عادة - لكن ليس دائماً - تكون الصورة الأولى هى الصورة الرئيسية أو الرمز .

٢ - تحتاج القطعة إلى صورة إنهاء قوية تربط القطعة معاً ، ومحتمل أن تستخدم الصورة الرئيسية أيضاً فى الإنهاء .

٣ - يجب أن تتداخل الصور التجريدية والحرفية والرئيسية بشكل متساوٍ ومتنوع طوال القطعة .

٤ - لو تكررت الصورة الرئيسية - وغالباً ما يحدث - فيجب الاعتناء ألا تستخدم أكثر من اللازم .

٥ - يجب إعطاء اهتمام للبؤرة ، دائماً ما تكون البؤرة موضع قلق فى القطع الجماعية ، وخاصة فى قطع المايم التجريدية الجماعية .

٦ - التنوع الإيقاعى جوهري ، الأسلوب يترك نفسه بالفعل لحركة بطيئة ولحركات متساوية ومتدفقة ، بدون التنوع الإيقاعى والمفاجآت يمكن أن يصبح المايم التجريدى مُملًا بسرعة .

٧ - من المهم أن تستخدم المجموعة بشكل تخيلى وفى تنوع من التجميعات البصرية ، مثل الفرديات والثنائيات والثلاثيات والرباعيات ، وأنماط المجموعة الكاملة .

٨ - أكثر الأمور أهمية فى القطعة التجريدية هى الانتقالات ، أنماط الحركات المستخدمة فى التغيير من صورة إلى صورة ، يجب أن تكون الانتقالات مثيرة بصرياً ، وسريعة واقتصادية وتخيلىة ، إنه فى مثل أهمية الصور ، بدون انتقالات ممتازة يمكن أن تصبح القطعة التجريدية بسهولة نسقاً من الصور المعزولة بلا رابط أو خيط يمسك بها معاً ، بدون تدفق الانتقالات الجيدة تصبح القطعة مجزأة وغير مشوقة ، ليس هناك مكان آخر فى المايم تكون فيه الانتقالات أكثر جوهريّة منها فى المايم التجريدى .

بنية القطعة الفردية The Solo Structure

الصولو التجريدى هو البنية الأكثر استخداماً لتقديم بيانات شخصية رغم أنه يمكن استخدامه أيضاً للتمكن من شعور أو جوهر ، ولكى يعطى معلومة ، أو ليقدم قطع ملصقة عادة ما يقوم المؤدى بتصميم وإخراج الصولو التجريدى .

هناك ست مواصفات يشارك بها الصولو التجريدى مع البنية التجريدية للمجموعة ، الصولو يحتاج لافتتاحية جيدة ونهاية جيدة ، ويحتاج لدمج أنماط الصور ، ويحتاج إلى صورة رئيسية مؤثرة ، كما يحتاج لتنوع إيقاعى وانتقالات مؤثرة .

وهناك مواصفات ومشاكل أخرى تتفرد بها بنية الصولو : فالصولو التجريدى صعب أدائه ، وأسلوب وتقنيات المايم التجريدى ملائمة للمجموعة أكثر من ملاءمتها

للمؤدى الواحد ، وكذلك فحقيقة أن الصولو التجريدى هو غالباً موجه نحو بيان يقدم نقصاً خاصاً .

لو تم اختيار الموضوع بعناية كما ينبغى له فالفرص تكون ممتازة لأن يكون للمؤدى إحساس شخصى قوى عن الموضوع ، يمكن لانغلاق الموضوع أن يعمل ضد حصول المؤدى على مسافة جمالية من المادة ، لو كان المؤدى قريباً أكثر من اللازم من مادته ، لو كانت شخصية أكثر من اللازم أو هامة أكثر من اللازم فقد تصبح الصور خاصة للغاية ، وسيكون المؤدى فقط هو القادر على الارتباط بها .

فى مثل هذه الحالات قد يشعر الجمهور بأنه يتطفل على منطقة خاصة للغاية ، أو قد يضيع ويضطرب بسبب افتقاد العالمية فى الصور ، غالباً ما يؤدى عرض كهذا إلى إحراج أو قلقلة أو حيرة أو ملل الجمهور ، والذي قد يجد المؤدى من الصعب فهمه بسبب إحساسه بالموضوع والتزامه به .

من المحتمل أن المؤدين فى القطع الثنائية والثلاثية والجماعية يصبحون قريبين للغاية من مادتهم ، لكن هذا لا يحدث كثيراً بسبب التوفيقات الفنية التى تتم كنتيجة لتداخلات المجموعة .

يحتاج مؤدى الصولو لأن يكون متأكداً أن طاقة الممثل لديه موجودة عن قرب من طاقته كمؤلف مسرحى ، وأن القطعة قد ارتفعت عن المجال الشخصى الخالص ودخلت النطاق العالمى .

هناك منهجان لتحديد ما إذا كان الصولو على مستوى جماعى مشارك وبشكل فعال :

الأول : هو أن يسمح المؤدى لأشخاص آخرين أن يروا القطعة فى بروفة ، وأن يسمح لهم أن يعبروا له عما يرونه ويحسونه أثناء مشاهدة القطعة .

المنهج الثانى : هو عمل قائمة بالصور ، كقاعدة عامة ، لو كان هناك بشكل واضح صوراً حرفية أكثر من الصور التجريدية ، فهناك احتمال كبير أن تكون القطعة شخصية أكثر من اللازم ، فالصور التجريدية تساعد على بقاء المؤدى بعيداً بخطوة عن واقع المادة ، وتساعد على مد الجمهور بوسائل تربطه بالمادة بحرية .

هناك تقنيات قليلة خاصة تساعد المؤدى على بناء قطع الصولو التجريدية :

أولاً : الصورة أو الرمز الأساسى هام بشكل خاص ، يجب أن يكون واضحاً ودقيقاً ، سيساعد المؤدى فى إعطاء شكل لقطعته لو أنه عاد للصورة الرئيسية بشكل متكرر .

ثانياً : التنوع الإيقاعى والمفاجآت ضرورية بشكل حتمى للصولو ، ليس هناك مؤدون آخرون ليساعدوا فى التنوع كما فى التجمعات .

ثالثاً : يكون " كورس المايم " مساعداً لمؤدى الصولو التجريدى ، والكورس هو سلسلة من الحركات التى تتكرر كنوع من الترقيم أو التنقيط أو تعليق عند نهايات وحدات معينة ، مثلاً فى " صور من أليس فى بلاد العجائب " قد يظهر الأرنب ست مرات مختلفة بين وحدات معينة والانتقالات التى تليها .

رابعاً : يجب أن تبنى القطعة فى وحدات محددة بوضوح ، وهذا أصعب بقدر كبير لعمله فى صولو تجريدى منه فى صولو حرفى .

بنية القطع الثنائية أو الثلاثية The Duet or Trio Structure

الدويتو والتريو التجريدى يكونان مماثلين للصولو بطرق كثيرة ، كل تقنيات الصولو تنطبق على الدويتو والتريو ، على أية حال هناك بعض المواصفات المتفردة للدويتو والتريو ، فللقطع الثنائية والثلاثية التجريدية اهتمامات خاصة بالبويرة ، وبالحضور الجماعى والفردى ، وبوضع المسافات ، والتى لا تكون لدى الصولو .

وربما تكون بنية الدويتو أكثر الأشكال تأثيراً للمادة الموجهة نحو بيان ، مع شخصين يساهمان فى الفكرة ، وفى الصور ، وفى البناء فهناك فرصة أقل منها فى الصولو لأن تصبح المادة شخصية أكثر من اللازم ، كما أن هناك فرصة أكثر للتنوع البصرى .

والتريو شكل مؤثر لتجميع الملصقات ، لأن ثلاثية المؤدين تخلق غالباً بشكل غير واعٍ تجميعاً بصرياً ممتعاً من الناحية الجمالية .

المرح / الفكاهة Humor

قد يبدو لنا الماييم التجريدى ثقيلاً وذهنياً وبلا فكاهة لكن ليس ضرورياً أن تكون هذه هي الحال ، رغم أن الغرض الرئيسى للماييم التجريدى ليس تسلية الجمهور بالكوميديا فمن المحتمل أن يكون لدينا صوراً تجريدية فكاهية .

المرح هو واحد من أهم المناهج التى نوصل بها المعلومات عن أنفسنا ، وربما لا يكون التأثير العام للماييم التجريدى فكاهياً ، لكنه لا يحتاج إلى تجنب لمسات من المرح أو الدعابة .

مثال لذلك يمكن أن يرى فى قطعة جماعية بعنوان " القرن العشرين : مجتمع بلا وجه " (٦) ، الصورة الرئيسية هى الأقنعة ، وتمثل الشخصوس الضرورية وغير الضرورية التى يرتديها الأفراد فى مجتمع اليوم ، والصور فى القطعة هى تجميع بين الحرفى والتجريدى وبين الجاد والفكاهى .

بعض الصور الحرفية الجادة هى البنادق والطائرات وأنابيب الاختبار ، وبعض الصور التجريدية الجادة هى التلاعب والضغط والتوتر ، وبعض الصور الحرفية الفكاهية هى هارفى والبانكرز ، وصنع السيارات (فى عقود مختلفة) ، وأطفال أنابيب الاختبار الذين يتحولون إلى كلاب ، واثنين من الصور التجريدية المرحية هما التماثل والآلية ، إن استخدام المرح / الفكاهة فى الماييم التجريدى يضيف تنوعاً إيقاعياً وانفعالياً للقطعة .

الحركة Movement

هناك نقطتان مهمتان فيما يتعلق بأسلوب الحركة فى المايـم التجريدى :

أولاً : عادة ما يكون للإيهامات المستخدمة فى المايـم التجريدى معنى أعمق يتضمنها فهى غالباً رمزية فى محتواها ، مثلاً فتح الباب قد يمثل فرصة ، وجرو ضائع قد يمثل الشباب المفقود ، وطرد مفاجئ قد يرمز للمستقبل ، وليس من الضرورى أن يكون لكل فعل أو إيهام مايـم تجريدى معنى رمزى ، لكن كثيراً منها كذلك .

ثانياً : المايـم التجريدى هو أسلوب المايـم الذى يرتبط عن قرب بالرقص ، حين توضع الصور فى قطعة مايـم تجريدية معاً مع انتقالات جميلة وتخيلية ومتدفقة ، فقد تشابه القطعة رقصة ، المايـم التجريدى يختلف عن الرقص فى استخدامه الصور الحرفية بوفرة ، ودرجة انتباهه للشخصية ، نادراً ما يرى المرء استخداماً وافراً للصور الحرفية فى الرقص ، لكن من الشائع أن يرى حركات " رقص " فى قطعة مايـم تجريدى ، وخصوصاً فى اللحظات الانتقالية ، المرء لا يرى غالباً جذب حبل أو صعود سلم فى عرض جاز أو باليه حديث ، لكن كثيراً ما يرى المرء وثبة من وثبات الرقص الحديث ، أو استدارة من رقصة الجاز ، أو قفزة باليه فى قطعة مايـم تجريدى .

الشخصية Character

يختلف تطور الشخصية فى المايم التجريدى عنه فى المايم الحرفى ، فى المايم التجريدى لا يقدم المؤدى شخصية محددة وواقعية ، هو بالأحرى يمثل الإنسان بشكل عام وليس شخصاً بعينه ، لكن " إنسانه " العام يجب أن يكون لديه درجة ما من الإنسانية ، ودرجة ما من القابلية لكى يكون لدى الجمهور شىء من التعاطف مع القطعة .

تطرح الطبيعة الرمزية للشخصية فى المايم التجريدى بعض الأسئلة الخاصة بالأسلوب : كيف يجلب المؤدى الإنسانية للشخصية بون أن يجعل الشخصية محددة ؟ كيف يجعل المؤدى " كل إنسان " العالمى قابلاً للإعجاب ؟ تلك هى نفس مواضع قلق الممثل حين يدعى للتمثيل فى مسرحية تعبيرية أو سيرالية ، ليس هناك إجابات جاهزة لكن غالباً ما يحاول الممثل بصدق أن يضيف على المشاعر والانفعالات المطلوبة للدور دوافع لأفعالها .

ربما يحتاج مؤدى المايم المبتدئ حتى يصبح مرتاحاً فى المايم التجريدى إلى نفس الوقت الذى يحتاجه الممثل المبتدئ ليصبح مرتاحاً فى المسرح التعبيري ، يجب أن يكون مؤدى المايم متعدد القدرات مثل الممثل للعمل بأساليب مختلفة .

التكنيك المفيد للعمل مع الشخصية فى المايم التجريدى هو " الوجه التجريدى " ، المؤدى يعطى لوجهه صفة شبيهة بالقناع ويتم التعبير عن الانفعالات بالجسد والحركة بدلاً من تعبيرات الوجه ، وجه المؤدى لا يكون خالياً من التعبير إنه فقط ليس به درجة التعبير التى تستخدم فى المايم الحرفى ، يجب أن يشعر الجمهور بانفعالات القطعة من مشاهدة جسد المؤدى وحركاته ومن وجهه ، يجب أن يشعر الجمهور بالتزام المؤدى تجاه هدف أو أسلوب القطعة ، وليس دائماً تجاه التمثيل من الإحساس .

الموسيقا واعتبارات أخرى Music and Other Considerations

الموسيقا Music

تستخدم الموسيقا كثيراً فى المايم التجريدى خاصة فى الولايات المتحدة ، لكن الموسيقا يجب اختيارها بعناية ، فلا بد أن تصلح للحالة المزاجية للموضوع ولحتواه ، ويجب أن تعزز التنوع الإيقاعى والمفاجأة ، ونادراً ما يكون مؤثراً أن نستخدم موسيقا صوتية مع أغان يمكن تمييزها ، فالحرفية التى للكلمات ستميل للتناغم انفعالياً مع الكلمات أكثر منها مع حركات المؤدى وستشوش القطعة .

يجب أن يكون مؤدو المايم واعين بأن العمل مع موسيقا يتطلب بشكل خاص زمن بروقات أكثر من الأداء فى صمت ، ولا يمكن أن تعزف الموسيقا بشكل غير واضح فى الخلفية ، فالموسيقا تضيف عدة قيم لابد من دمجها بمهارة فى القطعة .

ولا يحتاج مؤدى المايم إلى أن يتماشى مع الموسيقا بالحركة ، مقطعاً فمقطع ، يمكنه أن يعمل مع الموسيقا بشكل تزامنى فى جزء من القطعة ، وفى أجزاء أخرى يمكنه أن يعمل أمام المقطع ، أو خلف المقطع ، أو خلال المقطع ، أو فى تضاد مع الموسيقا ككل ، ويمكن أداء الحركة البطيئة بشكل مؤثر كمضادة لإيقاعات سريعة ومتقطعة ، ومن ناحية أخرى يمكن أداء الحركات المجزأة بشكل مؤثر كمضادة لموسيقا سلسلة ومتدفقة .

اعتبارات أخرى :

الملابس والإكسسوارات والمناظر والأثاث ليست أجزاء مكملة للمايم التجريدى ، ويعتبر رداء البهلوان الأسود أو الأبيض وماكياج الوجه الأبيض الأساسى شيئاً مقياسياً ، وأحياناً تستخدم قطعة ملابس أو إكسسوار بشكل رمزى ، وأحياناً تستخدم قطع الملابس أو قطع الإكسسوار لإثراء الصورة الرئيسية .

ويختلف استقبال الجمهور للمايم التجريدى بقدر كبير ، فالجمهور المعتاد على المايم التجريدى يميل لأن ينظر له كعنصر باعث على التحدى ذهنياً ومؤثر انفعالياً ، ومثير بصرياً ومشبع فنياً ، ويقدم الكثير من المتفرجين الفرص لي تجربوا تكامل وإدماج المشاعر والصور والرموز التى يقدمها عرض المايم التجريدى .

لكن الجمهور الأقل اعتياداً على الأسلوب قد يجده محيراً ، والمتفرجين المهتمين كلية بالكوميديا أو يرتادون المسرح فقط من أجل التسلية الخفيفة لن يرتبطوا جيداً بالمايم التجريدى ، لا شك أن الجمهور عليه أن يبذل جهداً عندما يشاهد المايم التجريدى أكثر منه عندما يشاهد المايم الحرفى ، وبدون جمهور منتبه لا يصلح المايم التجريدى تماماً ، نادراً ما يستخدم المايم التجريدى لعروض المايم فى الشارع .

ملخص

المائيم التجريدى هو أحد الأشكال المبهرة للمائيم ، قطعة المائيم التجريدى صعبة فى خلقها ، وصعبة فى أدائها ، وأحياناً صعبة فى مشاهدتها ، لكن هناك عدة بنيات متاحة لفنان العرض تسمح له أن يستكشف نفسه الداخلية ، وعقله ، وحالة الإنسان العالمى بكثير من التحدى والحرية .

فنان المائيم هو مؤلف مسرحى ومخرج وممثل ، والمائيم التجريدى يوفر القناة التى يمكنه من خلالها أن يوظف كل الطاقات الثلاثة ليستكشف أعمق اهتماماته عن العالم وأكثرها ضغطاً ، والأشخاص الذين يشاركونه فيه ، إنها القناة التى يمكنه بواسطتها استكشاف أعمق أجزاء روحه ومشاركة اكتشافاته مع جمهوره .

ورغم الصعوبات والتحديات فمعظم مؤدى المائيم التجريدى يجدون المائيم التجريدى جديراً بالمجهودات الإضافية المطلوبة لأدائه جيداً ، وكثير من المتفرجين يجدونه مؤثراً بشكل شخصى وفعالاً بشكل غامض ، رغم أنهم قد لا يكونون قادرين على أن يصفوا بدقة طبيعة تجربتهم .

المائيم التجريدى هو النوع الرئيسى الثانى للمائيم ، وعمره لا يتجاوز بضعة عقود ، فهو أحدث كثيراً من النوع الرئيسى الأول : المائيم الحرفى ، والمائيم التجريدى ينتمى غالباً للمدرسة الفرنسية ، ويستخدم فى الأغلب الأعم فى المائيم ذى التوجه الجاد .

ويقدم المائيم التجريدى سلسلة من الصور التى تتجمع حول رمز رئيسى يحيط بالموضوع ويحاول أن يترك الجمهور بإحساس بجوهر الموضوع .

هناك ست مكونات رئيسية للمائيم التجريدى : الأول هو الفكرة ، والتى يمكن استخدامها إما لتقديم بيان شخصى حول الوضع الإنسانى أو للتمكن من الإحساس

بكم كبير من المعلومات ، وقد تم تقديم جدول يضع تخطيطاً لفئات الموضوعات والاستخدامات والأشكال المحتملة وأمثلة للعناوين .

هناك عادة - وليس دائماً - وجهة نظر يتم التعبير عنها تجاه الموضوع ، وعادة تسمى قطعة المايم التجريدى ذات وجهة النظر قطعة موجهة نحو بيان ، وقد تم تقديم جدول يضع خطوطاً لأمثلة للموضوعات الموجهة نحو بيان مع وجهات نظر محتملة تجاه الموضوعات .

المكون الرئيسى الثانى هو الصور ، والصورة هى إدراك بصرى لشيء ، وهناك نمطان رئيسيان للصور : الحرفى والتجريدى ، ولا يجب أن يختلط ذلك بالنمطين الرئيسيين للمايم ، الحرفى والتجريدى ، القطعة تستخدم كلا النمطين من الصور بشكل متساوٍ ، الصورة الحرفية هى الصورة التى لها شكل معروف عالمياً ومتسق ومادى ، والصورة التجريدية هى الصورة التى ليس لها شكل معروف عالمياً ومتسق ومادى ، وعادة يكون لقطع المايم التجريدى صورة رئيسية تبنى حولها القطعة .

المكون الثالث هو البنية ، الشكل الخارجى للمايم التجريدى يشبه الحلم كثيراً ، وهناك ثلاثة أنماط رئيسية لبنية المايم التجريدى : قطعة جماعية (أربعة مؤدين أو أكثر) ، القطعة الفردية ، والثنائية أو الثلاثية ، كل منها له مواصفات مشابهة وكذلك مواصفات متفردة ، والصفة التى تتشارك فيها كلها هى الحاجة إلى انتقالات اقتصادية وتخيلية ومشوقة بصرياً ، وتقنيات "مثل كورس المايم" ، والرمز الرئيسى المتكرر ، والتنوع الإيقاعى والمفاجأة ، والوحدات المحددة بوضوح ، كلها وسائل بناء مفيدة .

المكون الرابع للمايم التجريدى هو المرح / الفكاهة ، ورغم أنه من النادر أن يُستخدم المايم التجريدى ليسلى بشكل فكاوى ، فهو يستخدم بالفعل صوراً فكاوية وأيضاً صوراً جادة .

المكون الخامس هو الحركة ، فى الأسلوب يكون المايم التجريدى مرتبطاً عن قرب بالرقص ، فالتشابه يكون فى التدفق الإيقاعى للسلس للحركة من صورة إلى صورة ، الفرق هو استخدام المايم التجريدى للصور الحرفية وتركيزه الكبير على الشخصية ، كثير من الإيهامات المستخدمة فى المايم التجريدى لها معانٍ رمزية ، وهى تمثل مفاهيم وأفكار وحالات مزاجية ومشاعر .

المكون السادس هو الشخصية ، فى المايم التجريدى لا تقدم الشخصية بشكل واقعى ، لكن بالأحرى فى شكل " كل إنسان " العالمى ، وتكنيك " الوجه التجريدى " يكون مساعداً فى هذا الغرض .

الموسيقا اختيارية فى المايم التجريدى ، لكنها تستخدم كثيراً فى الولايات المتحدة ، ويجب أن يتم اختيار الموسيقا بعناية واستخدامها بمهارة .

وتستخدم الملابس والماكياج والإكسسوارات والمناظر بشكل معتدل وبالمثل فى المايم الحرفى .

هوامش

(١) صممها وعرضتها أول مرة دنيس پلومان (Denise Plowman) وأنيتا تورنابين (Anita Tor-nabene).

(٢) معدة عن العرض الأصلي الذي صممه وأخرجه توم كاشييرو (Tom Casciero) .

(٣) صممها وأخرجها لأول مرة مارفين لوشكي (Marvene Loeschke) .

(٤) معدة عن العرض الأصلي الذي صممه وعرضه مايكل مور (Michael Moore) .

(٥) حلوى أمريكية مشهورة من نوع الشيكولاتة ، وهي تشبه " الملبسة " عندنا . (المترجم)

(٦) معدة عن العرض الأصلي الذي صممه وعرضه كريس فنجشتين ، وبليندا بليز ، وستيف شولتز (Steve Schultz) ، ومايكل مور ، وفيليشيا أولبرايت (Felicia Albright) .

(٦) الإيماءات والإيهامات

Gestures and Illusions

تقديم

هذا الفصل يُعالج التقنيات الجسدية للمايم غير المشيات ، هذه التقنيات لا تتضمن بشكل رئيسى السيقان ولا التنقل عن طريق المشى بل إنها ترتبط باليدين ، أو الوجه ، أو الذراعين أو منطقة الحوض ، أو الجسد ككل .

وهناك فئتان رئيسيتان لهذه التقنيات : الإيماءات والإيهامات ، من الناحية الفنية كل تقنيات المايم تكون إيهامات ، فهى تخلق الانطباع البصرى للواقع ، لكن كلمة إيهام تشير أيضاً إلى فئة محددة لتقنيات المايم .

قبل البحث فى الإيماءات والإيهامات ، هناك مفهومان رئيسيان يحتاجان للمناقشة ؛ وذلك بسبب أهميتهما للتقنيات ، وأيضاً عدة اصطلاحات مرتبطة بالموضوع تحتاج للتعريف .

المفهومان الرئيسيان هما العزل والحركة المضادة .

العزل Isolation

العزل هو أى حركة يبقى خلالها جزء واحد من جسد ساكناً بينما تتحرك أجزاء أخرى من الجسد ، كثير من الإيماءات وبعض الإيهامات يعتمد على العزل ، والإيماءات والإيهامات التى تعتمد كلية أو بشكل رئيسى على العزل تسمى هى نفسها أحياناً نقاط عزل ، لكن لتحقيق هدف هذا الفصل ، فالعزل هو تقنية مرتبطة بتحريك جزء من الجسد بينما جزء آخر من الجسد يبقى ساكناً ، مؤدياً إلى الإيهام بالمقاومة .

الحركة المضادة Countermotion

الحركة المضادة هى تقنية فعالة فى خلق إيهام الحركة ، وهى تستخدم فى العديد من إيماءات وإيهامات ومشيات المايم ، وتحدث الحركة المضادة عندما يتحرك جزء من الجسد فى اتجاه بينما يتحرك جزء آخر من الجسد فى الاتجاه المضاد .

مثلاً ، يمثل المؤدى بالمائم جذب حبل مفترض أنه مربوط بالسقف ، وهو يشد الحبل بكلتا يديه كما لو أنه على وشك أن يتسلقه ، وبينما يرفع جسمه على أطراف أصابعه ينزل يديه قليلاً ، تلك حركة مضادة : إنها تساعد فى إعطاء الانطباع أنه يجذب نفسه من على الأرض .

ومؤد يتحرك عبر حائط مائم يضع يديه على الحائط ، وبينما يتحرك يميناً يحرك يديه قليلاً إلى اليسار ، تلك حركة مضادة وتساعد فى إعطاء الانطباع أن الشخصية تتحرك فى علاقة بحائط ثابت .

تعريفات أخرى

التعود على عدة مصطلحات أخرى سيكون مفيداً فى فهم تقنيات الإيماءات والإيهامات والمشيات :

موصل أو متصلب Locked

حين يظل مفصل فى الجسم مستقيماً - أو لا ينثنى - فغالباً ما يقال إنه موصل أو متصلب ، ويستخدم المصطلح عادة للإشارة إلى الكوع أو الركبة .

تحويل Translation

التحويل هو حركة الجسم ، أو جزء من الجسم للأمام أو الخلف ، إلى اليمين أو اليسار ، كوحدة واحدة لا تنثنى .

دوران Rotation

الدوران هو استدارة الجسم ، أو جزء من الجسم كوحدة لا تنثنى يميناً أو يساراً على مستوى منبسط .

ميل أو انحناء Inclination

الميل أو الانحناء هو دوران الجسم أو جزء من الجسم ، حول محور - يميناً أو يساراً ، للأمام أو للخلف - حول نقطة من الجسم تظل ثابتة : مثلاً ، ارتكاز الرأس يميناً أو يساراً حول محور الأنف .

أقسام / أجزاء الجسم Body Segments

أقسام أو أجزاء الجسم هي وحدات معزولة من الجسم : الرأس ، العنق ، الكتفين ، الذراعين ، اليدين ، الجذع ، الساقين ، الركبتين ، القدمين .

المركز Center

يشير المركز إلى وضع البداية الأساسى المحايد الذى يُستهل منه عادة تمرين المايم الجسدى ، والوضع يكون مقصوداً منه أن يوفر أساساً جسدياً وعقلياً طبيعياً يمكن للمؤدى أن يبنى منه التوازن ، والتركيز ، والطاقة ، والثقة ، والحضور المسرحى .

يبدأ المؤدى بالوقوف بوزن متساوٍ على كلا القدمين ، والكعبان متباعدان بحوالى أربع بوصات ومقدمة القدمين على بعد اثنتى عشرة بوصة ، الكتفان للخلف ، البطن للداخل ، الظهر مستقيم فى مستوى الرأس ، الذراعان عند الجنبين والركبتان مغلقتان برفق ، يجب أن يكون الوجه والعينان فى حالة استرخاء لكنها يقظة ، وتعكس طاقة داخلية للعمل .

الإيماءات

الإيماءات هي تقنيات المايم التى تتضمن بقدر كبير اليدين والذراعين ، والتى تجذب انتباه الجمهور إلى اليدين والذراعين .
وبعض الإيماءات يشمل العزل وبعضها لا يشمل .

الجذب الأساسى للحبل The Basic Rope Pull

أحد تقنيات الجسدية فى المايم الأكثر أساسية ، والأكثر استخداماً ، والأكثر أهمية .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع المركز (المحايد) والقدمان متباعدان قدم ونصف ، اليد اليمنى توضع أمام الردف الأيسر ، بعيداً عن الردف حوالى اثنتى عشرة بوصة ، مع الأصابع مغلقة كما لو كانت تمسك بحبل ، اليد اليسرى موضوعة حوالى قدم ونصف على يسار اليد اليمنى ، الأصابع مغلقة كما لو أنها تمسك نفس الحبل ، يجب أن تكون اليدان موضوعتين على نفس المستوى .

المظهر (المطلوب) هو أن الحبل يأتى من مصدر على اليسار ، ويمر خلال كلا اليدين ، ويتدلى من اليد اليمنى إلى الأرض أو إلى يدى مؤدٍ آخر .

تبدأ الوحدة حين يحرك المؤدى كلتا يديه فى وقت واحد على بعد قدم واحد تقريباً إلى اليمين بينما يحافظ بدقة على نفس مسافة القدم ونصف بينهما ، ولكى يحرك يده اليمنى يجب على المؤدى أن يثنى كوعه الأيمن أكثر ويحركه قدم تقريباً لليمين .

وتكتمل الوحدة حين تكون اليد اليسرى أمام الردف الأيسر واليد اليمنى يميناً بالضبط وأمام الردف الأيمن .

ولكى يبدأ وحدة جديدة يجب على المؤدى أن يُبقى اليد اليمنى ثابتة ثم يطلق الحبل التخليلى باليد اليمنى ويشد الحبل يسار اليد اليسرى الساكنة ، وعلى المؤدى أن يعكس اليمنى فوق اليد اليسرى ، ثم يطلق الحبل التخليلى باليد اليسرى ويشد الحبل

ثانية فى الوضع الأصى ، وبينما يعيد شد الحبل ، يسمح لجسمه بمهارة أن يعود لوضعه الأصى ، بعد ذلك تتكرر وحدة الحركة .

المدخل إلى جذب الحبل يكمن فى قدرة المؤدى على الاحتفاظ بدقة بنفس المسافة بين اليدين بينما تتحرك اليدان يميناً ، كل العلاقات الأخرى المتعلقة بالمسافات يجب أن تبقى أيضاً مستمرة ، مثلاً خلال الحركة لا يجب أن تتحرك اليدان أكثر قرباً من الجسم أو أكثر بعداً عن الجسم ولا بد أن تحافظ على مسافة موحدة من الأرض .

هناك عدة نصائح لأداء جذب الحبل :

أولاً : بعد التمكن من الوحدة الأساسية يجب أن يسمح المؤدى لجسمه أن يصبح منغمساً فى جذب الحبل ، قد يرغب فى أن يميل ليسار قليلاً عندما يجذب الحبل يميناً ، تلك هى الحركة المضادة وتعطى انطباعاً قوياً بالجذب الحقيقى لأنه فى الحياة الواقعية يميل الجسد البشرى إلى التعويض فى الاتجاه المضاد للضغط الذى ينطبق عليه ، وقد يرغب المؤدى أيضاً فى أن يضع كتفيه وركبتيه بشكل متعمد أكثر فى الجذب .

ثانياً : يجب أن يكون المؤدى حريصاً على أن يبقى هذا (وكل الأعمال التفصيلية الأخرى) اقتصادية ، يجب العناية بأن تؤدى حركة واحدة فى كل مرة وأن تنهى كل وحدة براحة قصيرة ، " نقطة ترقيم / تقطيع " قبل بداية الوحدة التالية .

ثالثاً : يجب أن يجرب المؤدى مع أنماط مقاومة مختلفة (جذب سهل ، جذب بالغ الصعوبة ، جذب صعب بدرجة معتدلة) ومع درجات سمك وملمس مختلفة للحبل .

ومن المفيد بالنسبة للمؤدى أن يعطى جذب الحبل دافعاً بأن يحاول أن يصدق أن الحبل موجود بالفعل ، معطياً الحبل درجة حرارة ، وملمساً ولوناً ووزناً ، وهكذا ، وكلما صدق المؤدى واقع الحبل ، صدق الجمهور واقعية أفعاله ، ويمكن أداء جذب الحبل على الجانب الأيمن بعكس كل أوضاع اليد .

هناك تنوعان أساسيان لجذب الحبل ، كل منهما مبنى على الاختلاف فى الاتجاه ويتضمن تنويعات فى وضع اليد ، لكن المبدأ يبقى كما هو : يجب الاحتفاظ بمسافة دائمة بين اليدين حين يتم جذبها :

تنويع ١ : جذب الحبل من الأرض

تجذب اليد اليسرى الحبل التخيلي أمام الجسم عند مستوى الفخذ تقريباً حوالى ستة بوصات بعيداً عن الجسم ، وتجذب اليد اليمنى الحبل التخيلي على مسافة قدم تقريباً من القدم وأكثر انخفاضاً بالنصف من اليد اليسرى ، عند مستوى الركبة تقريباً .
وعندما تكمل اليدان الجذب ، تكون اليد اليسرى عند مستوى الوسط تقريباً واليد اليمنى عند مستوى الفخذ تقريباً .

تنويع ٢ : جذب الحبل من السقف

اليد اليمنى تجذب الحبل التخيلي عند مستوى الجبهة تقريباً وحوالى ستة بوصات أمام الرأس ، واليد اليسرى تجذب الحبل التخيلي حوالى قدم من القدم وأعلى بالنصف ، حين تكمل اليدان وحدة الحركة ، تكون اليد اليمنى عند مستوى الصدر تقريباً واليد اليسرى عند مستوى الجبهة تقريباً .

دفع الحائط : The Wall Push

دفع الحائط فى المايم هو تقنية مايم جسدية أساسية أخرى .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى الوضع المحايد (المركز) ، قدماه حوالى قدم ونصف منفصلتان ، مع قدم واحدة أمام الأخرى قليلاً ، يتخيل أنه يقف أمام حائط ، ويضع كلا اليدين مسطحة على الحائط التخيلي ، يكون هذا مؤثراً للغاية حين تكون اليد عمودية تماماً من أطراف الأصابع إلى حافة اليد ، مع الأصابع مفرودة ، واليد تبدو بالفعل كما لو أنها مضغوطة تجاه حائط حقيقى .

ولا يجب أن تلتصق أطراف الأصابع أبعد للأمام أو للخلف من عقب اليد ، ويجب أن توضع اليدان على مستوى الكتف أو الصدر تقريباً ، حوالى قدم أمام الجسم ، ويجب أن تكون اليدان متباعدين حوالى قدم ونصف .

ومع اليدين ثابتتين تماماً (إنه العزل) والكوعين منشنيين ، يثنى المؤدى ركبتيه ويميل بجسمه كله نحو يديه الساكنتين ، يجب أن يتخيل المؤدى بصرياً أن الحائط الذى توضع عليه يدها يمتد إلى الأرض ويجب أن يحرص ألا يضع ركبتيه أبعد عن الجسم

من يديه ، ولا يجب أن تمتد رأسه خلف يديه ، لو فعل أيًا من هاتين (الحركتين) فسيبدو كما لو أنه قد وضع ركبتيه أو رأسه خلال الحائط ، وسيدمر الإيهام .

يمكن أن يتم نقل اليدين بشكل متكرر وأن يعاد وضعهما على الحائط المتخيل ، لكن حين يميل الجسم نحوهما كما لو كان ليقوم بالدفع ، فيجب أن تظل اليدين ساكنتين تمامًا .

لا يجب أن تتحرك اليدين أقرب معًا ، ولا أن تتفصلا أبعد ، لا أعلى ولا أسفل ولا للخلف ولا للأمام في المسافة ، قد يجد المؤدى مفيداً أن يدفع حائطاً حقيقياً ليلاحظ كيف تبقى اليدين معزولتان تمامًا وكيف يقوم الحائط الحقيقي " بالدفع بدوره " ضد اليدين ، مثل هذا التمرين سيساعد مع عزل اليدين .

عندما يتم تحريك اليدين من الحائط وتبديلهما في بقعة مختلفة ، يجب تعديل وضع الجسم كذلك ، يجب أن يقوم المؤدى بالتجريب مع أوضاع جسمانية مختلفة عندما يقوم بدفع الحائط ، وطالما بقيت اليدين منعزلتان تمامًا في الفراغ يمكن أن يتلوى الجسم يميناً ويساراً ، يميل لأسفل أكثر ، ويستقيم لأعلى ، وهكذا ، ويقوم المؤدى بثني اليد بينما يحركها من الحائط وبسرعة يقوم بتسطيحها ليشير إلى أنه يعيد لمس الحائط .

ورغم أن الركبة لا يجب أن تمتد إلى ما وراء اليدين ، فالركبتان منحنيتان للأمام مع معظم الوزن على القدم الأمامية ، ويتم ثني وإطلاق الكوعين .

وهناك عدة تنويعات لدفع الحائط :

تنويع ١ : أن تدفع للخلف بالحائط

هذه التقنية تعطي مظهر أن الحائط أقوى من المؤدى ، وأنه يجبره لا إرادياً للخلف بينما يقوم هو بالدفع للأمام ، دفع الأساسى للحبل يكون نفس الشيء ، فالمؤدى يكون منحنيًا للأمام مع يديه مستقرتين على الحائط ، لكن كلا القدمين تدوران بلطف من جانب إلى جانب وللخلف ، ورغم أن المؤدى يكون منحنيًا للأمام ، فهو يتحرك ببطء للخلف .

وبينما يتحرك الجسم للخلف واليدين تتحركان معه ، فاليدان لا تتحركان بالتناسب مع الجسم ، فالمؤدى يحتفظ بمسافة القدم الواحدة بين الجسم واليدين .

تنويع ٢ : دفع الحائط للأمام

يمكن عمل نفس التكنيك والمؤدى يتحرك للأمام كما لو كان أقوى من الحائط ، ولكى يتم ذلك يقوم بتدوير قدميه للجانبين وللأمام .

هناك تنويعات أخرى كثيرة لتحريك الحوائط للأمام أو للخلف ، لكن هذه (التنويعات) تتيح نقطة للبداية بالنسبة لمؤدى الماييم المبتدئ .

تنويع ٣ : دفع حائط السقف

تخلق هذه التقنية مظهر أن السقف المنخفض فوق رأس المؤدى يدفع أو يتم دفعه ، يجب أن يكون المؤدى متأكداً أن اليدين تظلان مسطحتين وفى وضع أفقى على السقف ، والأهم أن كلا اليدين تكونان على نفس المستوى، وإلا سيفقد الإيهام بسقف مسطح .

تنويع ٤ : دفع الحائط ذى الجانبين

تخلق هذه التقنية مظهر أن المؤدى لديه حوائط على يساره وعلى يمينه ، كما لو كان واقفاً فى دولا ب ، ومن الواضح أن المؤدى يمكنه أن يستدير ليواجه الحائط على أى جانب ، لكنه يمكنه أيضاً أن يضع اليد اليمنى على الحائط الأيمن واليد اليسرى على الحائط الأيسر ويدفع ويكون مدفوعاً فى تركيبات مختلفة .

سيبدو هذا ذا تأثير كبير حين تكون اليدان مسطحتين وعموديتين تماماً من طرف الإصبع وحتى كعب اليد ، وحين يكون الكوعان " سائبين " وقرب مستوى الوسط .

تنويع ٥ : دفع الحائط الخلفى

بينما يقف المؤدى فى وضع المركز يصل إلى خلف جسده ويضع يديه على الحائط ، وأطراف الأصابع تشير نحو الأرض ، وتكون يداه مسطحتين وعمودية تماماً ، ويكون رسغاه مائلين نحو الجسم ، ويمتد الكوعان بشكل أخرق إلى يمين ويسار الجسم ، من هذا الوضع يحرك المؤدى يديه أقرب لجسمه أو أبعد عن جسمه وهو يظهر أنه يميل بوزنه على الحائط .

دفع الحائط الأساسى وتنويعاته ، وتنويعات أخرى يود المؤدى أن ي اخترعها يمكن أن تصنع تقنيةً مثيرةً ومتنوعةً بصرياً .

نصيحة واحدة تتعلق بدفع الحائط : مفيد أن تجذب الانتباه إلى تغيير في الاتجاه ، مثلاً ، من دفع إلى كونك تُدفع ، ويمكن عمل ذلك بوضع اليدين (أو لمس الحائط ثانية) فوراً قبل التغيير ، ويمكن عمله أيضاً بحركة طفيفة للغاية في الاتجاه المعاكس للاتجاه الجديد بالضبط قبل بدء الاتجاه الجديد ، ويجب تأكيد الحركة رغم أنها طفيفة ، مثلاً قد يحرك المؤدى يديه قليلاً تجاه نفسه بالضبط قبل الدفع بطاقة كبيرة بعيداً عن نفسه .

تتويج ٦ : قفزة الحافة البارزة (الإفريز)

هذه التقنية تخلق مظهر أن شخصاً يحاول أن يقفز أعلى من حافة بارزة فوق رأسه ، والتأثير هو أن الشخص يحاول أن يرى ماذا على الجانب الآخر من الحائط .

يبدأ المؤدى بالوقوف كما لو كان أمام حائط عالٍ به حافة (أو إفريز) بارز في قمته حوالى قدم فوق رأسه ، يضع المؤدى يداً واحدة ثم الأخرى على الحافة المتخيلة ، اليدين موضوعتان مع الأصابع منتشية للأمام وبعيداً عن الجسم ، مع باقى اليد (من قاعدة الإصبع حتى الرسغ) مشيرة ناحية الأرض ، يشكل هذا زاوية اليمنى لليد مع الأصابع مرتكئة على الإفريز (أو الحافة) المتخيلة ، ثم يدفع المؤدى لأسفل ضد الحافة بعزل اليدين فوق رأسه بينما يحاول أن يدفعهما لأسفل .

يمكن للمؤدى أن يحاول أن يقفز لأعلى متجاوزاً الإفريز المتخيل يترك يديه معزولتين بمسافة قدم فوق الرأس بينما يحاول أن يقفز لأعلى متجاوزاً اليدين المرتكنتين ، من الممكن أن تثرى الإيهام بتخفيض اليدين بدرجة طفيفة جداً (ربما بوصة) بينما يقفز المؤدى ، تلك حركة مضادة لكن المؤدين المبتدئين سيفعلون أفضل لو تركوا اليدين معزولة بشكل كلى من البداية .

تتويج ٧ : البار

هذه التقنية مماثلة لقفزة الإفريز البارز ، يرفع المؤدى يديه حوالى ست بوصات فوق رأسه ويجذب باراً متخيلاً ، ثم يترك المؤدى يديه معزولتين فوق رأسه وهو يرفع أطراف أصابع قدميه ويحاول أن يمد ذقنه لأعلى إلى يديه المستقرتين ، ويمكن إثراء هذه الإيماءة عن طريق أن يخفض المؤدى يديه بدرجة طفيفة جداً (ربما بوصة) أثناء تحرك الجسم لأعلى .

يمكن خلق تأثير كوميدى بوضع الذقن بين اليدين وموازي لهما ، كما لو كان على بار ، بعد ذلك يقوم المؤدى الذى يكون مرتفعاً على أطراف أصابعه بعزل ذقنه ويسقط يده كما لو أنه معلق من البار بذقنه .

مقاومات أخرى

هناك تقنيات مقاومة أخرى إلى جانب جذب الحبل ودفع الحائط ، يمكن للمؤدى أن يدفع للخلف بعواميد ، بأشخاص ، بأشياء كبيرة وصغيرة ، ويكثل صغيرة وكبيرة ، ستختلف تفاصيل عمل اليد مع كل تنويع ، لكن عمل القدم ستبقى هى نفسها تقريباً .

وبالمثل يمكن للمؤدى أن يقوم بدفع كل أنواع الأشياء الساكنة أو المتحركة ، عواميد ، أحبال ، حوائط ، وهكذا ، ويمكن أن يتم جذبه أو دفعه فوق الرأس وعلى كلا جانبيه الجسم .

ويمكن للمؤدى أيضاً أن يُجذب ، ويتم دفعه ، ويجذب ، ويتم جذبه من اتجاه الأرضية بتنوع من الأشياء والكتل .

يجب أن يقوم المؤدى بالتجريب مع مختلف الأشياء والأحجام والمواد والكثافات ، وهكذا .

الأقنعة

هناك تكتيكان رئيسيان لوضع وخلع الأقنعة / الماييم .

تنويع ١ : اليد الثابتة

يبدأ المؤدى بوجه مسترخٍ وذى مظهر طبيعى ، ثم يغطى وجهه كله بيد واحدة ، اليد تكون على شكل كوب قليلاً وعلى بعد بوصة من الوجه ، والرسغ لأسفل ، والأصابع لأعلى ، الأصابع مفرودة واسعة ، وبينما اليد فى هذا الوضع يغير المؤدى وجهه إلى تعبير مبالغ فيه شبيه بالقناع ويجمده ، يجب أن يحاول أن يقلل من "رمش" عينيه ، ثم يزيح يده من أمام وجهه لكى يكشف القناع للجمهور .

هناك مفتاحان لهذه التقنية :

أولاً : يحتفظ باليد أمام الوجه لنصف ثانية فقط ، يكون التكتيك مؤثراً للغاية حين يكون التغيير سريعاً للغاية .

ثانياً : يحتفظ بالوجه طبيعى تماماً حتى تكون اليد أمام الوجه تماماً ، وقد يكون لدى مؤدى الماييم المبتدئين ميلاً لبدء تغيير الوجه لنصف ثانية أو نحوها قبل أن يكون الوجه قد تغطى تماماً .

يمكن أن يخلع القناع باستخدام نفس التقنية ، فيما عدا أنه حين تُزاح اليد يكون الوجه قد عاد إلى تعبيره الطبيعى .

تنوع ٢ : اليد المتحركة

يبدأ المؤدى بوجه طبيعى ، إحدى اليدين موضوعة خلف تاج الرأس ، حوالى بوصة واحدة من الرأس ، تُزاح اليد عبر قمة الرأس ثم أسفل عبر مقدمة الوجه ، تتوقف اليد - لنصف ثانية - أمام الوجه ، ثم تتحرك أسفل الذقن ، ثم تُسقط ، عندما تمر فوق الرأس وأمام الوجه تتكوب" = تكون على شكل كوب " اليد ، مع الأصابع منفرجة ، فى الوقت الذى تمر فيه اليد أمام الوجه يغير المؤدى وجهه إلى تعبير شبيه بالقناع .

تسمى هذه التقنية أحياناً " لف " القناع ، يُزاح القناع عن طريق أن يعكس المؤدى حركة اليد ، متحركاً من تحت الذقن إلى خلف تاج الرأس ، وهو يغير وجهه إلى تعبير طبيعى حين تكون اليد أمام الوجه .

الكرة

تنوع ١ : كرة صغيرة تلقى وتلقف

الإيماءة تعطى مظهر أن كرة بحجم البيسبول يتم إلقاؤها وتلقفها .

يقف المؤدى بيد واحدة مستديرة والأصابع منفرجة كما لو كان يمسك كرة مستديرة صغيرة ، ويكون مساعداً للمؤدى أن يحاول أن يحس بشكل وحجم وملمس ووزن الكرة ، ولكى يلقي الكرة يرفع يده لأعلى وخلف رأسه كما لو كان يتمايل ليلقى بالكرة ، ثم يلقي المؤدى الذراع للأمام كما لو كان يلقي الكرة المتخيلة .

وعندما تكون اليد والذراع ممتدين تماماً ، يقوم بتسطيح يده لتشير إلى أن الكرة قد تركت يده ، ثم بشكل اتفاقى لكن بسرعة يجذب ذراعه للخلف ليستقبل الكرة ،

المفتاح لتلقف الكرة للمؤدى هو أن يجعل يده مسطحة كما لو كان بالصدفة ينتظر الكرة ، وعندما تعود الكرة يجعل يده مستديرة - بسرعة وحدة - ثانية (الأصابع منفرجة) .

ويتم إثراء الإيماءة بقدر كبير بأن يضع المؤدى جسده كله فى وضع التسخين للأمام ووضع التتبع عندما يلقي ، وفى وضع رد الفعل العكسى عندما يتلقف ، وهام أيضاً للمؤدى أن يضيف واقعية على الكرة بتتبعها بعينه بينما الكرة تترك يده وتعود إليها .

تنوع ٢ : كرة صغيرة تتقاذف وتلقف

تقنية التفاض مائل لتقنية إلقاء الكرة ، تجعل اليد مستديرة كما لو كانت تمسك بكرة ، اليد المستديرة ترفع قليلاً ، ثم تتطلق اليد بسرعة نحو الأرض وبشكل متزامن ومفاجئ تتسطح ، بعد لحظة واحدة تستدير اليد بسرعة وحدة مع وضع تتبع للأمام ، كما لو كانت الكرة تقافزت عائدة فوراً ، إن تقنية " مستدير - مسطح - مستدير " تكون أسرع كثيراً من تقنية التتبع لأن الكرة المتقافزة تعود لليد بسرعة أكثر .

تنوع ٣ : الـ " يويو "

تأثير اليويو يمكن إحداثه بتتبع انطلاق الكرة نحو الأرض بانتظار أطول ومتدفق لعودتها وإحساس بهواء ثقيل عند نهاية اليد المسطحة ، تأثير اليويو يمكن أن يتكثف أكثر بأن يسبق إلقاء الكرة لفة دائرية ملائمة للخيط وشقلبة دائرية رشيقة للرسغ والذي هو مناسب لرمى اليويو .

تنوع ٤ : رمى وتلقف كرة كبيرة

التقنية الأساسية لـ " مستدير - مسطح - مستدير " هى نفسها ، يلف المؤدى كلا اليدين دائرياً ، والأصابع منفرجة ، واليدان منفصلتان ، لكن واضح أنهما ممسكتان بكرة كبيرة .

يرفع المؤدى يديه فوق رأسه والخلف كما لو أنه يتمايل ليلقى كرة كبيرة ، ثم تمتد اليدين والذراعان للأمام بسرعة كما لو كان يلقي بالكرة ، وبينما يبلغ الذراعان امتداداً كاملاً للأمام تسطح اليدين لتشير إلى أن الكرة تركت اليدين .

طوال الحركات من المهم أن تحتفظ اليدين بمسافة دائمة بينهما ، لا يجب أن تتحركا أقرب معاً ولا أبعد منفصلتين بحيث تبقى الكرة دائماً بنفس الحجم .

يجذب المؤدى الذراعين بشكل اتفاقي للخلف فوق الرأس فى استعداد لتلقف الكرة العائدة ، يجب أن تكون اليدان مسطحتين ، فجأة تكون اليدان مستديرتين (لأصابع منفرجة) و تجذب الذراعين أكثر للخلف فوق الرأس لتشير إلى وزن التلقف .

أمر هام أن يحرص المؤدى على أن تكون الكرة بنفس الحجم عندما تعود كما كانت حين تركت ، ما لم يتغير الحجم لإحداث تأثير كوميدي بالطبع .

تنوع ٥ : تقافز وتلقف كرة كبيرة

تقافز كرة كبيرة باليدين هو نفسه مثل تقافز بيد واحدة فيما عدا أن الإيهام بكرة واحدة يتم خلقه بكلتا اليدين ، وبهذا تجعل توقيت وعمل التفاصيل أكثر دقة وبراعة .

يجب أن يقوم المؤدى بالتجريب مع تنويعات أخرى لهذه التقنية : يمكن تغيير حجم الكرة من البلى إلى كرة الرياضة ، ويمكن تغيير الاتجاهات من تقافز كرة " بنج بونج " صغيرة على الأرض إلى رميات طويلة فى الهواء .

كما يمكن تغيير أوضاع التلقف ، هناك تلقفات جانبية ، وتلقفات بطن ، وتلقفات خلف الظهر ، ويمكن تغيير الوقت ، فمثلاً ، يمكن أن ترمى الكرات بسرعة وتعود بحركة بطيئة .

تنوع ٦ : البالون

نفخ بالون يكون مبنياً على نفس عمل التفاصيل مثل إيماءات كرة اليدين .

يمكن أن يشير المؤدى أولاً إلى البالون بجذب اليدين وهما منفصلتان ومعاً مع مقاومة ، كما لو كانا يمتطان ويفككان البالون المطاط قبل نفخه ، ثم يضع المؤدى نهاية البالون فى فمه ويجعل يده قرب الفم فى استعداد للإمساك بالبالون المنتفخ ، ويأخذ نفساً عميقاً ، وبينما يقوم بالزفير يجعل يديه كالكوب للخارج من فمه وهما منفصلتان قليلاً ، المظهر هو أن البالون قد انتفخ قليلاً .

من المهم أن تتحرك اليدين للخارج من الفم بنفس السرعة والإيقاع التي للزفير وتتوقف عندما ينتهى الزفير ، وبينما يكون النفس مكتوماً لثانية تُزاح كلتا اليدين بسرعة ثم يعاد وضعهما على البالون ، هذا يضيف بؤرة وتحديدًا ، ثم يستنشق المؤدى بعمق بينما تظل اليدين ثابتتين ، وبينما يقوم المؤدى بالزفير تتحرك اليدين اللتان على شكل كوب إلى أبعد خارج الفم وبعيداً كل عن الأخرى فى تزامن مع الزفير .

وتتكرر هذه الأفعال حتى يكون البالون فى الحجم المطلوب ، ويمكن إضافة تنويع بالزفير فى اثنين أو ثلاث نفخات بدلاً من واحدة طويلة مستمرة ، لكن اليدين يجب دائماً أن تظل متزامنة مع إيقاع الزفير .

يجب أن يقوم المؤدى بالتجريب مع التقنية ، ويكون اختلاف الأحجام بالنسبة للبالون متعة : مثل بالون كبير لدرجة أن المؤدى يجب أن يمد ذراعيه لمسافة بعيدة فى جانب واحد ليمسك به .

ويمكن للبالونات أن تفرغ من الهواء وتطير فى أرجاء الحجرة وحتى تطارد المؤدى ، ويمكن أن تفرغ البالونات ، وتقفز من الفم ويبدو أنها تنتفخ ، وتخلق من المؤدى بالوناً ، وهكذا .

الجنب فى ناحية أو الدفع بعيداً

تستخدم هذه التقنية لقطع محددة كثيرة المتضمنة عمل التفاصيل ، وهى تعطى الانطباع أن المؤدى يجذب ناحية ويدفع بعيداً عن شىء ثابت .

يقف المؤدى بقدميه منفصلتين حوالى قدم ونصف ، يبدأ بأن يقبض على بقعة فى الفراغ حوالى قدم ونصف عن جسمه إما أمامه أو بجانبه ، قد تكون البقعة عند مستوى الخصر ، أو مستوى الرأس ، أو مستوى الصدر ، أو فوق الرأس ، أو عند أى مستوى آخر .

بينما تظل القدمان ثابتتين يعزل المؤدى يده فى الفراغ ويجذب نفسه نحو البقعة الثابتة ، ثم يسطح يده ضد البقعة ، ويستمر فى عزل اليد المعزولة ، ويدفع جسمه بعيداً عن البقعة ، وتكون الساقان مساعدين بشكل دقيق فى هذه الإيماءة فبينما يحرك المؤدى جسمه نحو البقعة تكون الركبة الأقرب للبقعة منحنية ، وبينما يدفع المؤدى جسمه بعيداً عن البقعة تكون الركبة الأبعد عن البقعة منحنية .

كوع الدمية أو " خيال المقاةة "

تستخدم هذه التقنية غالباً لخلق مظهر النصف الأعلى من الدمية أو خيال المقاةة ، وهى تقنية صعبة للغاية : يقف المؤدى فى وضع المركز ، القدمان منفصلتان حوالى قدم ، الكوعان مرتفعان لأعلى وخارجا عند جانب الجسم لمستوى الكتف .

من الجوهري أن يكون الكوعان عند مستوى الكتف بالضبط ، ورغم أنه يكون مريحاً أكثر أن يكونا منخفضين بدرجة طفيفة جداً ، فيجب تجنب إغراء تخفيض الكوعين ، يجب أن يدور الكوعان بدرجة طفيفة للداخل وللأمام بحيث يتعلق الذراعان - من الكوع حتى الأصابع - مباشرة لأسفل وليس للأمام .

عند هذه النقطة قد يكون لدى المؤدى المبتدئ ميل لأن يدفع بالنصف الأعلى من جسمه للأمام ، يجب تجنب هذا ، يجب أن تكون وقفة المؤدى فى وضع المركز ، ويجب أن يكون الكتفان والرقبة والرأس فى المركز ومسترخية ، ويسمح المؤدى لذراعيه من الكوعين وحتى الأصابع (الساعدين) أن تتعلقا بلا حياة ، مفككين ، وبلا جهد ناحية الأرض ، يجب أن يقوم الذراعان الأدنى (الساعدان) من الكوعين حتى أطراف الأصابع بالعمل كوحدة واحدة : ولا يكون الرسغان منحنيين ، ولا تتحرك اليدان كوحدات منفصلة .

من هذا الوضع الجسماني من الممكن أن تقوم بعمل دوائر لليساار والليمين مع الساعدين "الذين لا حياة فيهما " بينما يبقى الكوعان والذراعان الأعلى معزولين ، ويجب أن تظهر هذه الدوائر وكأنها تتم عن غير طواعية ، كما لو كان الساعدان من قماش وحشو ، ولا يجب أن يتحرك الساعدان كما لو كانا ينتميان لشخص حى .

عندما يتحرك كلا الذراعان فى نفس الوقت ، فهناك عدة تركيبات محتملة لاختيارات الحركة الأربعة : كلا الذراعان يدوران نحو الرأس ، وكلا الذراعان يدوران بعيداً عن الرأس ، وكلا الذراعان يدوران لليساار ، وكلا الذراعان يدوران لليمين .

الانكاء على إفريز خلفى

تخلق هذه التقنية مظهر شخص متكئ للخلف على إفريز أو بار .

يقف المؤدى فى وضع المركز وقدميه منفصلتين حوالى قدم ، وإحدى القدمين أمام الأخرى ، يضع المؤدى كوعيه عند مستوى الكتف ، بالضبط مثل مع كوع الدمية

أو خيال المقائة ، على أى حال ، يدار الكوعان للخلف كمال لو كان المؤدى يستريح على إفريز بمستوى الكتف موجود خلفه ، ويكون الذراعان الأعلى - من الأكتاف للكوعين - معزولين والأدنى (الساعدين) من الكوعين لليدين معلقين مفككين وللأمام قليلاً ، ويكون الرسغان منحنين واليدان تتعلقان مفككتين كوحدين منفصلتين ، ويميل الجسم للخلف بضع بوصات نحو الذراعين الأعلى المعزولتين بأن يضع المؤدى معظم وزنه على القدم الخلفية .

يمكن أن ينوع المؤدى من هذه التنقية بإسقاط الذراع اليمنى واستخدامها ليلوح أو ليمسك كأساً ، ثم يعيد الذراع الأعلى لنفس وضع الإفريز ، بالطبع يستمر الذراع الأيسر فى الاتكاء بينما يقوم الذراع الأيمن بأشياء أخرى ، أو العكس بالعكس .

الطيور

هناك تكتيكان أساسيان لاستخدام اليدين لخلق إيهام طائر .

تنوع ١ : طائر اليد الواحدة

يستخدم المؤدى يداً واحدة لخلق طائر متخيل ، ويستخدم المؤدى انطباق وفرد الأصابع الشبيه بالتلويح ليقدم تأثير أجنحة من الرسغ إلى أطراف الأصابع ، وتكون اليد ممسوكة خارج الجسم ، وذراع المؤدى (من الكتف للرسغ) إما تمثل ذراع الشخصية أو أنها لا تكون جزءاً من الإيهام ، وتمثل اليد من الرسغ لأطراف الأصابع طائراً .

بادئاً بأطراف الأصابع تنطبق الأصابع ببطء وسلاسة ورشاقة لأسفل ناحية الرسغ حتى تلمس الأصابع تقريباً باطن الرسغ ، ثم تنطبق الأصابع خارج الرسغ بدءاً من المفصل الأعلى ، متبوعاً بالمفصل الثانى ، ومتبوعاً أخيراً بأطراف الأصابع ، عندما يتم هذا بحركة بطيئة ، ويتدفق وبشكل متسق سينتج شبيه بالأجنحة ، وتعمل الأصابع الأربعة كوحدة لا بشكل فردى ، ويكون الإبهام مشيراً للجانب ويساعد فى خلق الإيهام برأس الطائر .

باستخدام هذه التقنية يمكن للمؤدى أن يحرك الطائر حول جسمه بإيقاعات وسرعات مختلفة ، ويكون التكتيك مؤثراً بشكل خاص عندما يخلق المؤدى شخصية لنفسه وشخصية منفصلة للطائر ، وقد يجد المؤدى المبتدئ صعوبة مع هذا التكتيك

بسبب افتقاد المرونة فى الجزء الأعلى من اليد ولذا قد لا يكون قادراً على أداء هذه التقنية بشكل سلس ، سوف يتحرر (يتفكك) الجزء الأعلى من اليد ويكتسب المرونة مع التدريب .

تنويع على هذه التقنية هى أن يخلق المؤدى طائرين يطيران هنا وهناك فى نفس الوقت ، أحدهما بيد واحدة والآخر باليد الأخرى ، ويكون مؤثراً بشكل خاص حين يكون للطائرين شخصيتين مختلفتين ، مثلاً يمكن أن يكون أحدهما خجولاً والآخر متبجحاً ، أو قد يكون واحد منهما صغيراً والآخر مسناً .

تنويع ٢ : طائر اليمين

يستخدم المؤدى لهذه التقنية كلا اليدين ليخلق طائراً واحداً ، وهو يفعل ذلك بيديه فى وضع مواز للأرض ومتعاكسة عند الرسفين ، ثم يستخدم المؤدى نفس انطباق وانفراج الأصابع المستخدم لطائر اليد الواحدة ، الفرق هو أن كل يد تمثل جناحاً وليس الطائر بأكمله ، ويتم انطباق وانفراج اليدين معاً بينما يظل الرسفان ثابتين ، وممسوكين معاً بإحكام .

ويمكن للمؤدى أن يحرك الطائر فى أرجاء المكان حول رأسه مستخدماً هذه التقنية .

هناك إيماءات مايم كثيرة ، وقد حاول هذا الفصل أن يضع الخطوط الخارجية لقليل من الإيماءات الأكثر أهمية ، وقليل من الإيماءات التى تنبنى عليها إيماءات أخرى كثيرة ، وبعض أفضل الإيماءات هى تلك التى يكتشفها المؤدى من نفسه أو يبتكرها لتلائم احتياجاً محدداً .

الإيهامات

الإيهامات هي تقنيات مايم محددة تضع بؤرة على الجسم ككل بدلاً من جزء معين من الجسد .

تمايل الجسم

هذه التقنية تخلق إيهاماً بشيء أو شخص يترنح من جانب إلى جانب ، و هو يستخدم للتماثيل والمانيكانات ، والبحارة المصابين بدوار البحر ، والسكارى ، وغيرهم .
يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع المركز بكعبيه معاً وقدميه منفصلتين حوالى قدم واحدة ، وتكون اليدان إلى جانبي الجسم ، الكوعان مثبتين ، الجسم يكون متصلباً من الرأس للقدمين كما لو كان لوحاً من الخشب .

من هذا الوضع يميل المؤدى بدرجة طفيفة لليمين ويعود لوضع المركز ، وهو يفعل ذلك محتفظاً بجسمه متصلباً ويميل الجسم كوحدة واحدة ، أى لا يحنى الجسم عند الوسط ، أو الصدر ، أو الرقبة ، أو الرأس ، أو عند أى نقطة أخرى ، يوجد لدى المؤدين المبتدئين ميل للانحناء عند الوسط ، النقطة المحورية تكون عند الكاحلين : يحتفظ بالقدمين مسطحتين على الأرض ، ويحتفظ بالجسم متصلباً ما فوق الكاحلين .

لا يجب أن يحاول المؤدون المبتدئون أن يميلوا لمسافة طويلة يميناً أو يساراً ، فى البداية يكون الأكثر أهمية للمؤدى أن يركز على حفظ الجسد مستقيماً ، المسافة لا علاقة لها لو كان الجسد لا يظل مستقيماً تماماً .

نصيحة بشأن هذه التقنية : ليس من الضرورى أن المؤدى يميل بجسمه يميناً ويساراً بالضبط ، من المحتمل أن يميل يميناً ويساراً بينما جسده يميل للأمام تقريباً فى زاوية خمس وأربعين درجة فوق القدمين ، سيعطى هذا المؤدى قاعدة أكثر ثباتاً على الأرض ، مع الجسم ممتد عبر القدم إلى أطراف أصابع قدميه .

ويمكن للقدم أن تدعم تمايلاً أكبر للجانب عندما يوضع الوزن على طول القدم ، خارج أطراف أصابع القدمين ، بدلاً من عندما يكون مركزاً على الكعبين وجانبي القدم ، من الجمهور سيظهر كما لو أن المؤدى يميل يميناً أو يساراً بالضبط ، لن يكون ظاهراً للجمهور أن المؤدى يميل كذلك للأمام ، ويمكن للمؤدى أيضاً أن يميل بجسمه بدرجة طفيفة للأمام كوحدة (حوالى ثلاث بوصات) .

ومحتمل أيضاً أن يميل للأمام ، ثم لليمين ، ثم للخلف ، ثم لليسار ، جاعلاً بهذا من مركزه دائرة ، يمكن خلق مظهر مصاب بدوار البحر أو سكير بهذه الطريقة .

ومؤثر كذلك للمؤدى أن يستخدم حركة مضادة مع الميل ، مثلاً يمكنه أن يضع يديه على شراع سفينة ، وبينما يميل يميناً يمكنه أن يحرك يديه بدرجة طفيفة جداً لليسار ليخلق ترنح المصاب بدوار البحر .

الجلوس على كرسى

هذه التقنية تخلق الإيهام بشخص جالس على الكرسى .

تنويع ١ : جلسة الكرسى العالى

يقف المؤدى بقدميه منفصلتين حوالى قدم ونصف ، ثم يثنى ركبتيه ويخفض مؤخرته مسافة قدم ، كما لو كان جالساً على مقعد طويل ، يجب أن تظل المؤخرة معزولة ، ويجب أن يظل الظهر مستقيماً ، إنه وضع غير مريح ويضع قدراً كبيراً من الضغط على الركبتين والفخذين .

والأفضل للمؤدى أن يحتفظ بيديه مشغولتين - يقرأ ، يطبع على آلة كاتبة ، يأكل ، أيا كان - هذا يساعد على منع الجمهور من التركيز على ساقى المؤدى ، كما يساعد على منع المؤدى من التركيز عليهما ، يجب أن تظهر جلسة الكرسى العالى مسترخية تماماً واتفاقية ، حتى على الرغم من أن الوضع يكون صعباً الاحتفاظ به .

تنويع ٢ : جلسة الكرسى العادى

يقف المؤدى بقدميه منفصلتين حوالى ست بوصات ، وقدم أمام الأخرى ، ثم يخفض مؤخرته مسافة قدم كما لو كان جالساً فى كرسى بذراع وظهر مستقيم ، وتكون الركبتان متشبيتين ، وتقريباً كل وزن الجسم على القدم الخلفية ، الظهر مستقيم تماماً وليس مائلاً للأمام .

قد يرغب المؤدى فى أن يريح ذراعيه على نراعى الكرسي المتخيلتين ، وذلك بعزل ذراعيه الأماميتين (ساعديه) وكذلك مؤخرته .

من هذا الوضع يمكن للمؤدى أن يعكس رجليه بوضع الساق الأمامية فوق الساق الخلفية ، وبعد عكسهما يمكنه أن يدع ساقيه تتأرجح متحررة ، ويمكنه أن يعكس ساقيه من الناحية الأخرى بوضع قدمه الأمامية على الأرض ، وبتحويل وزنه بدقة للقدم الأمامية ، ثم يعكس ساقيه الأخرى فوق الساق التى تدعم وزنه الآن .
حين يتم هذا لابد أن تظل المؤخرة معزولة تماماً ، ويجب أن يظل الظهر مستقيماً معزولاً .

يجب أن تظهر جلسة الكرسي العادى مسترخية ، مريحة واتفاقية ، حتى بالرغم من أن الوضع يكون صعباً الاحتفاظ به .

يجب أن يتدرب المؤدى المبتدىء على جلسة الكرسي عن طريق زيادة الوقت الذى يحتفظ فيه بالوضع - وتكون هذه الزيادة بطيئة لكن مطردة - حتى يتمكن من أداء جلسة الكرسي بسهولة لمدة ثلاثين ثانية .

وأخيراً يجب أن يكون المؤدى واعياً أنه ليس من الضرورى أن يؤدى الكرسي بالمهيم فى كل مرة تكون هناك حاجة إلى كرسي ، إن كرسي مايم يكون مؤثراً أكثر حين يريد المؤدى أن يجعل الشخصية تجلس لثوانٍ قليلة ، مرة واحدة أو على فترات فى القطعة ، لكن لو أن قدراً كبيراً من القطعة يتضمن شخصية جالسة ، فمحتمل أنه من الأفضل استخدام كرسي حقيقى .

الدوران على محور

هذه التقنية تستخدم فى تنوع من الإيهامات ، بما فيها الدوران فى نوافذ العرض (الفاترينات) ، والدوران المعلق ، واستدارة صندوق المجوهرات .

تنويع رقم ١ : الدوران على محور فى نوافذ العرض

هذه التقنية تخلق الإيهام بـ « مانيكان » تعمل بـ « موتور » تدور من اليمين إلى اليسار .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع المركز بقدميه فى وضع الباليه الثالث (كعب أحد القدمين عكس مشط القدم الأخرى) ، يحتفظ بالجسم فى وضع تمثال ، ويبطئ وبشكل ثابت يلف المؤدى أطراف قدميه لأعلى ، مع الركبتين مغلقتين ، ثم يتوقف لثانية .

بعد ذلك مع الاحتفاظ بالقدمين ثابتتين على الأرض يدير ببطء الجسم الشبيه بالتمثال لليمن لمسافة قدم تقريباً ، ثم يعود للمنتصف ثانية ، وتظل الركبتان مغلقتين والرأس على نفس المستوى ، كما لو كان هناك كتاب متوازن فوقها ، ولكى يكمل الحركة الآلية ، ينهى المؤدى عند المركز ، يستريح لثانية ، ثم يخفض ببطء كعبيه إلى الأرض فى حوالى ثلاث عدات .

تنويع ٢ : تتأرجح المشنوق

تستخدم هذه التقنية لتشير إلى شخص مشنوق .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى نفس وضع البداية مثل دوران نافذة العرض ، ثم يسقط رأسه برشاقة إلى أحد الجوانب ، وفى الحال يظهر أنه قد جذب لأعلى على قدميه بحبل فى جانب العنق ، وتحدث هاتان الحركتان معاً بدرجة شديدة التقارب .

عندما يكون المؤدى من أعلى ارتفاع على قدميه ، يتأرجح برقة يميناً ويساراً بوصة أو بوصتين ، كما لو كان معلقاً من العنق ويتأرجح بدرجة طفيفة ، ويكون أساسياً أن تبقى القدمان ثابتتين على الأرض وهما تتأرجحان من جانب لآخر ، وهما أيضاً للمؤدى أن يبقى على الارتفاع الكامل للقدمين وألا يرفع أو يخفض جسمه وهو يتأرجح ، خلال تنفيذ هذه التقنية يكون العنق معزولاً ويقوم مقام نقطة إرتكاز يتأرجح حولها المؤدى .

تنويع ٣ : استدارة علبة المجوهرات

تقنية التآرجح هذه تخلق الإيهام بتمثال شبيه باللعبة يدور على قاعدة دائرية مثل باليرينا على علبة مجوهرات ، إنها تقنية صعبة فهمى تتطلب توازناً وتحكماً فائقين .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع البداية الاتفاقى للتأرجح (وضع الباليه الثالث) ، مع الكعب الأيمن أمام مشط القدم اليسرى ، ويقوم بتشكيل تمثال بجسمه ، ثم يرتفع ببطء الارتفاع الكامل لأطراف قدميه فى حوالى ثلاث عدات ، ويستريح لثانية ، ثم يبدأ ببطء وثبات فى الاستدارة لليسر ، إنه جالس على كرسى .

شد الحبل

هذا التكنيك يخلق الإيهام أن شخصاً يلعب شد الحبل مع شخص آخر ، وقد يكون الشخص الآخر متخيلاً أو قد يكون مؤدياً آخر فى قطعة ثنائية .

يبدأ المؤدى بالوقوف مع ساقيه منفرجتين باتساع حوالى قدمين ونصف ، ويجذب حبلأ خيالياً على اليسار بوضع اليد اليمنى بالضبط فى يمين وأمام الصدر الأيسر واليد اليسرى بعيدة بقدمين ونصف لليسر يجب أن تكون اليدان على نفس المستوى ، كما لو أنهما تمسكان بنفس الحبل ، ولكى يفعل هذا يجب أن يميل المؤدى ناحية الحبل بجسمه كله مع ثنى الركبة اليسرى ناحية الجيب ، ووضع كل وزن الجسم تقريباً على القدم اليسرى ، ويكون على القدم اليمنى وزن قليل جداً وتكون مستقيمة تقريباً ، والجسم يكاد يكون مواجهاً ومستديراً بدرجة طفيفة فحسب نحو الحبل ، الظهر مستقيم وليس مائلاً للأمام ، الذراع اليسرى ممتدة بعيداً لليسر ، والكوع موصد وليس منتثياً .

تبدأ الحركة عندما يجذب المؤدى الحبل موحياً بمقاومة كبيرة بتحريك الجسم لليمين وبثنى الركبة اليمنى وفرد الساق اليسرى ، الذراعان تحركتا بدرجة طفيفة مع هذا التحول للجسم ، لكن اليدين مازالتا منفصلتان بنفس المسافة ، الكوع الأيسر ما زال موصداً ، وما زالت اليدان ممتدتين لليسر ، لا تشير لأسفل ناحية الأرض ، ثم يستعد المؤدى ليجذب ثانية بعزل اليدين والذراعين وهو يغير ساقيه عودة لوضعهما الأصلي بقفزة سريعة (الركبة اليسرى منتثية والوزن على القدم اليسرى ، والساق اليمنى مستقيمة بوزن قليل عليها) .

يمكن أن يوحى المؤدى أيضاً بأنه يتم جذبه من خصمه ، يبدأ المؤدى بوضع الجذب الثانى (الركبة اليمنى منتثية مع الوزن ، والساق اليسرى مستقيمة بلا وزن) ، هذا هو أفضل وضع الذى يبدأ منه إيهام « أنه يتم جذبه » وبينما يتم جذب المؤدى ،

يدفع بسرعة وبشكل غير متوقع ذراعه اليسرى خارجاً من كتفه في الحال اليسار مع الكوع موصد ، ويتم تحريك الذراع عند الكتف بطريقة تعطي الإحساس أن الذراع تنطلق خارجاً من مكمناها ، ويكون المظهر أن الخصم قد جذب طرف الحبل لديه بحدة وبقوة وبشكل غير متوقع مباغتاً المؤدى ، وفي الحال بعد أن يكون الذراع « قد انطلق من تجويف الكتف » ، يستخدم المؤدى قدمه اليمنى ليقذف اليسار ، متبعاً ذراعه ، وهو يفعل هذا بالانطلاق من الأرض بالقدم اليمنى ، ثم ملتقطاً القدم اليمنى وناقلأ الوزن للقدم اليسرى ، واضعاً القدم اليمنى خلف القدم اليسرى ، ناقلأ الوزن للقدم اليمنى ، وملتقطاً القدم اليسرى ومحركاً لها قدماً لليسار ، وناقلأ الوزن لها ، ويتكرر هذا النمط المعقد والخادع من « شغل القدم » مرة وأخرى حتى يرغب المؤدى في أن يوحى أنه يقوم بالجذب مرة أخرى .

الدراجة

هذه التقنية تخلق الإيهام بشخص يركب دراجة .

يبدأ المؤدى عادة بالوقوف جانبياً بالنسبة للجمهور ، في هذا الإيهام تقوم الساقان اليمنى واليسرى بأشياء مختلفة في نفس الوقت ، يقف المؤدى بكل وزن الجسم على القدم اليمنى ، والركبة موصدة والكعب على الأرض هذا هو الوضع رقم ١ ، ثم يحرك المؤدى ساقه اليمنى إلى وضع رقم ٢ : تثني الركبة اليمنى للأمام ، الوزن على أطراف القدمين ، الكعب بعيد عن الأرض ، ثم يعيد المؤدى بسرعة الساق اليمنى للوضع رقم ١ وبعد ذلك يعود لرقم ٢ ، وهكذا ، وطوال الإيهام كله تتحمل الساق اليمنى كل وزن الجسم وتبدل بسرعة وسلاسة بين وضع ١ ووضع ٢ .

وبينما تقوم الساق اليمنى بذلك تكون الساق اليسرى مرفوعة عن الأرض حوالى بوصة ، ثم تدور باستمرار للخلف ، لأعلى ، للأمام ، ولأسفل كما لو كانت تستريح على بدال دراجة متحرك ، وبشكل عام تثني الركبة اليمنى للأمام بالضبط أثناء دوران الساق اليسرى قرب الأرض ، الساق اليسرى تقوم بدائرة كاملة في الوقت الذي تستغرقه القدم اليمنى لتنتقل من وضع ١ إلى وضع ٢ ثم تعود لوضع ١ ، القدم اليسرى لا تلمس أبداً الأرض ، المؤخرة واليدان معزولتان كما لو كانت تستريح على مقعد الدراجة وعلى يدي المقود بها ، ويظل الجزء الأعلى من الجسم ،

من الوسط وما بعده ، نسبياً ثابتاً هو أيضاً ، الجسم لا يتحرك لأعلى أو لأسفل ، للأمام أو للخلف ، لليمين أو اليسار ، الساقان فقط هما اللتان تتحركان فى هذا الإيهام ، ويمكن أن يتم عمل الدراجة أيضاً مع وزن الجسم على القدم اليسرى والساق اليمنى تدور .

الدراجة برجل واحدة

هذه التقنية تخلق الإيهام بشخص راكباً دراجة يستخدم فيها قدم واحدة .

وضع الوقوف هو نفسه لهذه الدراجة مثل الدراجة العادية ، الساق اليمنى تتحمل كل وزن الجسم وتبدل من وضع ١ إلى وضع ٢ ثم العكس ، بالضبط كما يحدث فى الدراجة العادية ، النصف الأعلى من الجسم يكون مائلاً بدرجة طفيفة للأمام ، واليدان معزولتان أمام الجسم كما لو كانتا تمسكان بمقودى الدراجة ، أفضل وضع لليدين هو أمام البطن ، حوالى قدم من الجسم ، يجب أن تكون اليدين إلى جوار إحداهما الأخرى .

قدم المؤدى اليسرى لا تدور ، بدلاً من ذلك ترتفع لأعلى برقة ، ثم للأمام ، ثم لأسفل : ثم تمسح الأرض وهى تتحرك للخلف قدمين تقريباً ، مسح الأرض هذا يعطى مظهر أن المؤدى يدفع المشى بقدمه اليسرى كما لو كان يتحرك على دراجة بقدم واحدة .

القتال بالحركة البطيئة

يمكن أن يقوم مؤدى الصولو بقتال بحركة بطيئة ، لكن التقنية تكون مؤثرة أكثر عندما يتم فى نويتو ، والتقنية تخلق الإيهام بشخصين يتقاتلان بحركة ذات سرعة بطيئة

ليس هناك تقنية جسدية محددة لقتال الحركة البطيئة ، يجب أن يقوم المؤدى بالتجريب بالحركة البطيئة بكل جوانب القتال الحقيقى - ضربات فى الوجه ، والبطن ، والذراع ، وهكذا - كما يمكن للمؤبئين أن يقوموا بالتجريب مع « شنكلة » ومطاردة بعضهما .

سرعة الحركة البطيئة الجيدة تكون أبطأ مما يتحرك المرء في الحياة الواقعية ، لكنها لا تكون بطيئة بحيث تصبح مضجرة أو مملة ، سرعة الحركة البطيئة بالمايم تُحدث نفس التأثير مثل الحركة في فيلم يدار بسرعة الحركة البطيئة .

أداء الحركة البطيئة بشكل جيد صعب ؛ فهي تحتاج إلى تحكم وتوافق وتوازن ، وبدلاً من تقنيات إيهام جسدية محددة ، فالحركة البطيئة الجيدة تكون معتمدة على مبادئ أساسية معينة : القوة ، والتطويح والمواصلة ، والتوافق .

القوة

يجب أن تعكس القبضتان قوة اللكمة ، حتى في الحركة البطيئة .

عندما يقاتل الناس فهم يكونون عادة غاضبين ومتوترين ، يجب أن تنعكس هذه الانفعالات في طاقة قوة حازمة خلف اللكمات ، ولا يجب أن تكون اللكمات أو الضربات مسترخية ، ركيكة أو اتفاقية ، لابد أن تكون حازمة ومشدودة .

التطويح والمواصلة

لكمات الحركة البطيئة لها دائماً تطويح (للذراع) بحركة بطيئة والذي لابد أن يكون محدداً تماماً ، وتتبع أو مواصلة بحركة بطيئة ، والتي يجب أن تكتمل تماماً قبل أن تبدأ لكمة جديدة .

التوافق

التماسك هو أكثر العوامل أهمية لتقنية الحركات البطيئة ، يجب أن يتحرك الجسم كله بنفس سرعة الحركة البطيئة ، السيقان ، والأقدام ، والمؤخرة ، والوجه ، واليدين ، وأطراف الأصابع ، يجب أن تتحرك كلها بدرجة بطء متناغمة ، غالباً ما يكون لدى المؤدين المبتدئين مشكلة مع هذا التوافق ، كثيراً ما يكون لديهم ميل لتحريك اليدين أبطأ من السيقان أو لزيادة سرعة الحركة البطيئة بالضبط في لحظة الصدام المتخيل ، كما أن المؤدين المبتدئين لديهم ميل لأن يكونوا غير متوافقين عندما

يسقطون على الأرض بحركة بطيئة ، فهم يميلون لأن يسقطوا بتوافق حتى يصبح التوازن صعباً ، وبعدها « يسرعون فى الجزء الصعب » ويعودون للحركة البطيئة عندما يصبح التوازن سهلاً .

القتال بالحركة السريعة

يمكن عمل هذه التقنية باثنين أو أكثر من المؤدين ، لكنها تكون أكثر تأثيراً مع مؤدٍ واحد (صولو) ، ويستخدم المؤدى الصولو هذه التقنية ليبين أنه يتقاتل مع شخص آخر ، والذى هو متخيل ، ويؤدى القتال بالحركة السريعة بنفس السرعة التى يقع بها القتال فى الحياة الواقعية ، إنه تكنيك شقيق للحركات البهلوانية والقتال على المسرح .

هناك أربع مكونات رئيسية للقتال بالحركة السريعة : أن تُضرب ، وأن تُضرب ، وأن تضرب وتخطئ ، وأن تُضرب ولا تصيبك الضربة ، ويكون القتال بالحركة السريعة مبنياً على تجميعات وتنويعات لهذه المكونات الأربعة .

أن تُضرب

يضرب المؤدى خصمه المتخيل فى وجهه ، أو بطنه ، أو ذراعه ، أو أى جزء من جسده ، ويتم هذا بأن يمد المؤدى ذراعه بحدة وفجائية للأمام ويعيده ثانية ويده مضمومة فى قبضة ، هذا يعطى مظهر أن الشريك المتخيل قد ضُرب .

بالطبع يمكن تكرار الضربة باستخدام يد واحدة ثم الأخرى ، يمكن استخدام يد واحدة لضرب الخصم ثلاث لكمات سريعة ، ثم لكمة طويلة واحدة ، وهكذا ، يجب أن يتذكر المؤدى أن كل ضربة سيكون لها نوع ما من المواصله ، فضربة سريعة قد تتسبب ببساطة فى أن تنسحب بسرعة ، وضربة طويلة قد تتسبب فى أن تذهب القبضة بعيداً مجتازة وجه الخصم قبل أن تنسحب ، هناك عدة احتمالات مواصله للضربة ، قد يخترع المؤدى غيرها من خلال الارتجال ، لكن يجب أن يكون هناك دائماً بعض المقاومة فى القبضة والذراع بعد الصدام .

أن تُضرب

عندما يرغب المؤدى فى أن يشير إلى أنه ضُرب ، فهناك مكانان فى الصدام يكونان أكثر تأثيراً : البطن والوجه ، يمكن للمؤدى أن يشير إلى أنه ضُرب فى البطن بأن يقلص البطن بسرعة ، مضاعفاً ذلك عند الخصر ، وممسكاً البطن بكلا اليدين ، هذه الأفعال الثلاثة تتم بسرعة ، فى حوالى ثانية .

ويمكن أن يشير المؤدى إلى أنه ضُرب فى الوجه ، بأن يدير وجهه لليمين بسرعة واحدة وبشكل غير متوقع ويشد الخد الأيسر بيده اليسرى فى رد فعل توافى ، هذه الأفعال تتم أيضاً بسرعة ، فى حوالى ثانية .

ويمكن أن يبين المؤدى أنه قد ضرب بشدة لدرجة أنه يفقد توازنه ويسقط على الأرض ، فى هذه التقنية يجب أن يسقط المؤدى المبتدئ على جانبه بحيث أن الجانب الأيسر من القدم والساق والردف والقفص الصدرى والذراع والكتف على الأرض ، يرقد على الأرض ، ويمكن أن تمتد الذراع أعلى الرأس بحيث يمكن للرأس أن تبطن بالجزء الداخلى من الذراع الأعلى .

ويساعد وضع الهبوط هذا فى حماية الرأس من الاصطدام بالأرض والذراع من تدعيم وزن الجسد كله ، وينصح المؤدى بأن يخفض جسمه مقترباً من الأرض بقدر الإمكان بأن يثنى ركبتيه قبل أن يسقط على جنبه لى يقلل المسافة إلى الأرض ويقلل صدمة السقطة .

أهم جانب فى أى سقوط مسرحى هو الاسترخاء ، يجب أن يحاول المؤدى أن يرخى جسمه كله وهو يسقط ، المؤدى المبتدئ يميل لأن يفعل العكس بالضبط ، فالخوف من السقوط يتسبب فى توتر عضلاته ، الاسترخاء هام لتقنيات مايم كثيرة ، لكن فى السقوط تعتمد سلامة المؤدى على قدراته على الاسترخاء .

أن تضرب وتخطئ

يبين المؤدى أنه أخطأ الاتصال باستخدام ضربة غير متقطعة وسريعة ومتدفقة ، والتى بعدها يكون هناك حركة مواصلة طويلة وتعبير وجه يوضح أنه أخطأ .

أن تُضرب ولا تصيبك الضربة :

هذه التقنية تتم بضربة منطلقة سريعة وأخذ جانب ، ويتبعها تعبير الوجه المناسب .

يعتمد قتال الحركة السريعة الناجح على شيئين : أولاً ، تجميعات تخيلية ولا يمكن التنبؤ بها وغير متوقعة للمكونات الأربعة الأساسية ، بيد واحدة وبكلا اليدين ، وثانياً ، قدرة المؤدى على أداء التجميعات بدقة منضبطة وبنبض ثانية واحدة أو أقل بين المكونات .

ملخص

الإيماءات هي تقنيات المايم التي تتضمن أساساً اليدين وتضعهما في البؤرة ، وتعتمد كثير من الإيماءات بشكل قوى على تقنيتين جسديتين محددتين : العزل والحركة المضادة .

العزل هو تقنية يظل فيها جزء من الجسم ثابتاً بينما يتحرك جزء آخر من الجسم ، والحركة المضادة هي تقنية يتحرك فيها جزء واحد من الجسم (اليدين عادة) بشكل طفيف في اتجاه واحد بينما يتحرك جزء آخر من الجسم في الاتجاه الآخر . وقد تم تحديد مصطلحات موصد ، وتحويل ، وتنوير ، وميل أو انحناء ، وأجزاء الجسم ، والمركز .

وقد قدم في هذا الفصل تسع إيماءات مايم أساسية ، كثيرة منها بتنويعات :

- ١ - جذب الحبل .
- ٢ - دفع الحائط .
- ٣ - مقاومات أخرى .
- ٤ - الأقنعة .
- ٥ - الكرة .
- ٦ - الجذب للأمام أو الدفع بعيداً .
- ٧ - الدمية أو خيال المقاعة .
- ٨ - الاتكاء للخلف على إفريز .
- ٩ - الطيور .

أما الإيهامات فهي تقنيات مايم ، والتي هي ليست مشيات لكنها تعتمد على الجسم كله للتأثير البصرى .

وقد قدم فى هذا الفصل ثمانى إيهامات أساسية ، وكثير منها بتنويعات :

- ١ - اتكاء الجسم .
- ٢ - جلسة الكرسي .
- ٣ - الدوران على محور .
- ٤ - شد الحبل .
- ٥ - الدراجة .
- ٦ - الدراجة بقدم واحدة .
- ٧ - القتال بالحركة البطيئة .
- ٨ - القتال بالحركة السريعة .

(٧) مشيات الماييم

Mime Walks

تقديم

مشية المايم مصطلح عام يشمل أنماطاً عديدة من الحركات .
مشيات المايم تخلق الإيهام بتحركات الجسم كله للأمام والخلف ، بما فيها
الجرى ، والمشي بحركة انسيابية ، والتزلج ، وعدة تقنيات تنقل أخرى ، بالإضافة
لتقنيات المشى العادى .

مشيات المايم لا تضاعف بالضرورة من الحركات الجسدية البشرية المطلوبة فى
الحياة الواقعية ، فمشيات المايم ، مثل : التمثيل الواقعى « واقع مقترح » ، وهناك
تعديلات دقيقة وتغييرات و « تضبيطات » بسيطة فى مشيات المايم ، وذلك لخلق
الإيهام البصرى والإحساس الداخلى أن هناك حركة تحدث .

بعض مشيات المايم تؤدي بسرعة الحركة البشرية اليومية ، ومشيات أخرى -
الجرى فى الغالب - تؤدي بحركة سريعة ، مثل فيلم تظهر فيه الحركة البشرية مسرعة
بشكل غير طبيعى ، ومشيات أخرى تكون أكثر تأثيراً بسرعة الحركة البطيئة ، مثل
فيلم تظهر فيها الحركة البشرية بطيئة بشكل غير طبيعى .

وكثير من مشيات المايم تكون « مشيات وقوف » تؤدي فى المكان نفسه ، دون
انتقال فعلى للأمام أو للخلف ، ومشيات أخرى تكون « مشيات تحرك » ، حيث ينتقل
المؤدي أثناء أدائه للمشية ، وكثير من المشيات الأساسية لها تنوعان ، أحدهما وقوف
والآخر تحرك .

بعض مشيات المايم تؤدي عن طريق أن ينطلق المؤدى بسرعة ، أو يمشى
متثاقلاً ، أو ينزلق ، أو يتقافز ، أو عن طريق أن يتحرك دون أى حركة مضادة ذات
تقنية متقنة أو حركة غير دقيقة .

وتتطلب مشيات أخرى أن يتمكن المؤدى من واحدة أو اثنتين من الوحدات
الرئيسية التى يكون مطلوباً فيها حركة مضادة وصعبة أو أى دقة تقنية أخرى ،
بالإضافة إلى ذلك غالباً ما تتطلب بعض هذه المشيات المايم الأكثر تعقيداً أن يقوم
المؤدي بالتبديل بين قدمه اليمنى واليسرى فى وضع البداية .

هناك نقطة هامة لابد من وضعها أمام طالب الماييم المبتدئ : أن هناك الكثير ، والكثير جداً من مشيات الماييم ، وفى هذا الفصل يُقدم منها تسع عشرة .

وهناك بعض مشيات الماييم التى هى تقليدية وكانت جزءاً من فن الماييم على مدى قرون ، لكن هناك كثيراً من مشيات الماييم الجميلة الأخرى التى تطورت من خلال مؤدين فرديين لأغراض فردية .

هناك مكاسب كبيرة من التمكن من مشيات الماييم التقليدية فى أشكالها الأصلية ، وكثير منها كلاسيكية أمتعت الجماهير لقرون ، لكن هناك الكثير الذى يجنيه الطالب من التجريب مع ، ومن تغيير هذه المشيات بخياله وابتكاريته الخاصة ، وبهذا يجعل المشيات ذات طابع شخصى .

ومن المهم أن نتذكر أن واحدة من أفضل المشيات تحت إمرة المؤدى هى المشية التى يستخدمها فى الحياة اليومية ، ففى الغالب يكون مؤثراً أكثر أن نستخدم ما هو أكثر بساطة وواقعية من أن نخلق تأثيراً بصرياً ساحقاً لمجرد إحداث التأثير ، ربما تكون المشية البشرية الطبيعية أكثر مشيات الماييم فائدة على الإطلاق .

وأخيراً ليس هناك مشية ماييم مهما كانت ذات كفاءة تقنية تكون مؤثرة وفعالة بالنسبة للجمهور إلا عندما يكون لها دافع صادق داخل المؤدى ، ذلك أنه يجب أن تنبع الحركة فى المشية من رغبة حقيقية للتحرك فى مكان ما ومن إحساس حقيقى بشأن هذا المكان .

حين تؤدى مشية الماييم بشكل جميل ، فالصفات التالية تكون موجودة : إنها تبدو للجمهور مثل حركة تنقل تحدث ، وأنها تعطى إحساساً للمؤدى بأن تنقل يحدث ، وأن الجمهور يشعر أن هناك معنى خلف الحدث لأن المؤدى يحس بعمق سبب الحركة .

المشيّات

مشية الماييم التقليدية

تخلق مشية الماييم التقليدية إيهام المشى للأمام ، وإيهام المشى الاتفاقي في الشارع ، وتؤدي مشية الماييم في مكان الوقوف ، إنها مشية وحدة واحدة حيث تتم حركتان في تزامن ، تؤدي بالساق اليمنى ثم بالساق اليسرى للأمام ، فالمدى لا يتحرك إلى الأمام في الفراغ .

يبدأ المدى بالوقوف بكل وزن جسمه على القدم اليسرى ، وتوضع القدم اليمنى على مسافة بسيطة أمام القدم اليسرى وموازية لها ، القدم اليمنى تكون بعيدة عن الأرض حوالى بوصة ، لكنها موازية للأرض ، وتكون الركبتان اليسرى واليمنى « موصدتين » بشكل مستقيم .

بينما تبدأ وحدة الحركة تتراجع القدم اليمنى مباشرة ويبطء ، مع الركبة اليمنى موصدة ، ويظل باطن القدم بعيدا عن الأرض بوصة واحدة ولا وزن للجسم على القدم اليمنى على الإطلاق ، وفي نفس اللحظة بالضبط تنثنى الركبة اليسرى ببطء للأمام فوق أصابع القدم اليسرى ، ويرفع الكعب الأيسر عن الأرض .

يجب أن تبدأ كل من القدم اليمنى والقدم اليسرى وتنتهى حركاتهما في نفس اللحظة بالضبط بحيث تتشكل الوحدة من الساقين تعبران كل منهما الأخرى ، تجذب واحدة بينما تنتنى الأخرى للأمام ، تلك حركة مضادة .

تكتمل الوحدة عند هذه النقطة ، وتبدأ وحدة جديدة بأن ينقل المدى وزن الجسم الذى كان على أصابع القدم اليسرى ويضع القدم اليسرى أمام القدم اليمنى قليلاً في وضع البداية معكوساً .

من المهم أن يظل الجزء الأعلى من الجسم من الخصر حتى الرأس ثابتاً تماماً خلال مشية الماييم ، كل الحركة تحدث تحت الخصر ، ولا يتحرك الجسم لأعلى أو أسفل أثناء حدوث الوحدة أو بينما يتم نقل الوزن من قدم لأخرى .

ينزلق الذراعان للأمام والخلف عند مستوى المؤخرة ، ولا يرتفعان أبداً أعلى من الخصر ، وعادة تتحرك اليدين بحيث يقود أعلى الرسغ للأمام بينما تتحرك خلفية الرسغ للخلف .

الجرى بالحركة السريعة

الجرى بالحركة السريعة يكون وسيلة لإعطاء الانطباع بشخص يجرى .

الجرى الأودوبى بالحركة السريعة

هذه الطريقة للجرى السريع لها وحدتان أساسيتان ولا تتضمن أى عمل عكسى للقدم .

وتكون إحدى الساقين دائماً للأمام ، والساق الأخرى تتحرك دائماً للأمام والخلف ، ولا تتبدل القدمان بعد كل وحدة ، ويتم المشية فى المكان ، ولا تنقل المؤدى .

يبدأ المؤدى مع القدم اليسرى أمام القدم اليمنى بحوالى قدمين والجسم مائل للأمام فوق القدم اليسرى ، ولا يكون هناك أى وزن للجسم على القدم التى فى الخلف (اليمنى) ، كل وزن الجسم يكون على القدم التى فى الأمام (اليسرى) .

كعب القدم اليسرى يكون بعيداً عن الأرض ، والركبة اليسرى منتشية للأمام فوق أصابع القدم اليسرى ، والساق اليمنى ممتدة بكاملها للخلف ، مع الركبة موصدة وأصابع القدم تلمس الأرض بالكاد .

من المهم أن نتذكر أن نحفظ كل وزن الجسم بعيداً عن القدم التى فى الخلف وأن يظل الجزء الأعلى من الجسم ثابتاً تماماً .

تبدأ وحدة الحركة عندما يجعل المؤدى الركبة اليمنى للأمام على مستوى الخصر ، فى نفس اللحظة بالضبط تتسطح القدم اليسرى بوضع الكعب الأيسر على الأرض ، وتستقيم الركبة اليسرى وتقف (توصلد أو تتصلب) ، ثم يعيد المؤدى الساق اليمنى لوضع البداية وفى نفس اللحظة يعيد الساق اليسرى لوضع البداية ، هنا تكتمل الوحدة .

هذه الوحدة الأساسية تتكرر باستمرار بينما تتحرك للأمام والساق اليسرى تستقيم ، وتتكرر الحركة مرة وأخرى ، ويستمر الجسم فى الميل للأمام على مسافة بعيدة ، وتتجه اليد اليمنى للأمام والخلف مع الساق اليسرى ، واليد اليمنى تعمل فى توافق مع الساق اليمنى حيث تكون اليد اليسرى للأمام حين تنتهى الركبة اليمنى .

تضم اليدين كما يجب أن يكونا لو كان الفرد يجرى بالفعل ، وتؤدي الوحدات بسرعة شديدة ، ويمكن أيضاً أن تتم هذه المشية مع الساق اليمنى للأمام والساق اليسرى للخلف ، لو كان ذلك مريحاً أكثر .

الجرى الأمريكى بالحركة السريعة

ليس هناك وحدة مضبوطة لهذه المشية ، يميل المؤدى للأمام بدرجة كبيرة ويجرى فى مكانه بإلقاء الساقين للخلف بحركة سريعة جداً .

من المهم أن يظل الجزء الأعلى من الجسم ممتداً باستمرار للخارج فوق أصابع القدمين بعيداً بقدر الإمكان ، وأن تلقى الساقان للخلف بعيداً بقدر الإمكان ، وتتوافق اليد اليمنى والساق اليسرى ، والعكس بالعكس .

يمكن للمؤدى أن يخلق الإيهام بأنه يطارد بالنظر للخلف أثناء الجرى ، ويمكن للمؤدى أن يخلق الإيهام بأنه يفقد الطريق ، كما فى السباق ، بالسماح لنفسه أن يتحرك للخلف قليلاً أثناء جريه وهو ينظر للخلف من فوق كتفه ، ويكون هذا مؤثراً بشكل خاص حين يؤدي مع شخص آخر يجرى أسرع قليلاً ويتحرك للأمام بدرجة طفيفة .

الجرى بالحركة البطيئة

الجرى بالحركة البطيئة يخلق الإيهام بشخص يعدو ، لكن يتم تشويش الجرى من أجل تأثير بصرى معين ، وذلك بإبطاء حركة الحياة الواقعية إلى ما يسمى بالحركة البطيئة ، فى الواقع أننا نرى الحركة البطيئة فى الأفلام فقط .

على أية حال كانت تقنية الحركة البطيئة تستخدم بشكل مكثف فى الأساليب التعبيرية والسيرىالية فى المسرح لتطويل الزمن من أجل تأكيد أفكار ومشاعر معينة ، وتستخدم تقنيات الحركة البطيئة بشكل مكثف فى الماييم .

جرى الحركة البطيئة فى / المكان

هذا التنوع يخلق الإيهام بشخص يجرى بخطوات واسعة ، لكنه لا ينقل المؤدى (من مكانه) ، وهى مشية ذات وحدة واحدة ، والوحدة تتبدل بشكل متكرر على الجانبين الأيمن والأيسر .

يبدأ المؤدى بالوقوف للأمام وقدميه منفرجتين بمسافة حوالى أربع وعشرين بوصة ، ومع الوزن موزع بشكل مريح على كلا القدمين .

تبدأ الخطوة الواسعة للساق اليمنى عندما ينقل المؤدى ببطء شديد كل وزن الجسم إلى الساق اليمنى وهو يثنى الركبة اليمنى ويرفع الكعب الأيمن من على الأرض ، وتظل أصابع القدم اليمنى على الأرض والركبة اليمنى تثنى للأمام وليس للجانب ، وبينما يحدث هذا مع الساق اليمنى تصنع الذراع اليسرى دائرة كاملة أمام ، وبموازاة الجسم .

الدائرة تكون على مسافة ثمانية بوصات تقريباً من الجسم ، وتنتقل اليد أولاً إلى أعلى تجاه الوجه ، ثم إلى أسفل بجانب الذراع اليمنى ، ثم فوق إلى البطن ، وأخيراً تصل إلى مستقرها عند الجانب الأيسر من الجسم ، عند هذه النقطة تكتمل الخطوة اليمنى .

وتبدأ الخطوة الواسعة للساق اليسرى بأن ينقل المؤدى - ببطء شديد - وزن الجسم إلى القدم اليسرى وهو يثنى الركبة اليسرى ويرفع الكعب الأيسر عن الأرض . وبينما يحدث هذا تكون اليد اليمنى قد صنعت الحركة الدائرية أمام ، وبموازاة الجسم منتقلة أولاً جانب الوجه ، ثم أسفل بجانب الذراع الأيسر ، ثم إلى البطن ثم تستقر ببطء عند الجانب الأيمن ، وقتما ينتقل الوزن عن القدم يعود الكعب إلى الأرض وتصبح الساق مستقيمة .

يجب أن تضم اليدين كما لو أنهما تقومان بالدفع للأمام خلال الجرى ، ويدور الجزء الأعلى من الجسم قليلاً ناحية اليمين خلال الخطوة الواسعة للساق اليمنى ، وناحية اليسار خلال الخطوة الواسعة للساق اليسرى ، لكن يتم الاحتفاظ بالردفين للأمام .

وأخيراً من المهم أن تبقى كل أجزاء الجسم فى سرعة حركة بطيئة متسقة ، فلا يجب مثلاً أن يتحرك الذراعان أسرع من الساقين ، ويجب أن يشترك الوجه أيضاً فى تعبيرات الحركة البطيئة حتى يكتمل الأثر الكلى .

الجرى المتقل بالحركة / البطيئة

هذا التنوع يخلق إيهام الجرى بخطوات واسعة للغاية ، ويقوم الجرى بتحريك المؤدى فى الفراغ بخطوات واسعة - بطيئة ، رشيقة ومتدفقة ، ويكون هذا الجرى مؤثراً بشكل خاص فى حالة جمعه مع القتال بالحركة البطيئة من أجل إحداث تأثير أن تطارد وتكون مطارداً ، ومثل الجرى فى المكان بالحركة البطيئة ، فهى مشية ذات وحدة واحدة تتبدل يميناً ويساراً ، وتقوم هذه المشية بنقل المؤدى ، وهى مشية صعبة للغاية فى أدائها .

يبدأ المؤدى بالوقوف بشكل مريح على كلا القدمين ، وتبدأ وحدة الحركة بأن يمد المؤدى ساقه اليمنى ببطء للأمام حوالى ثلاثة أقدام فى خطوة واسعة واحدة بالحركة البطيئة .

ويميل المؤدى بعيداً للأمام مع الخطوة الواسعة ويهبط على أصابع القدم اليمنى ، مع الركبة اليمنى منتشية فوق أصابع القدم اليمنى ، وفى الحال - لكن بحركة بطيئة - يقوم بتسطيح باقى القدم اليمنى على الأرض .

تستقيم الساق التى فى الخلف (اليسرى) وترفع قليلاً عن الأرض ، وفى نفس اللحظة بالضبط التى تحدث فيها الخطوة الواسعة مع الساق اليمنى تكون الذراع اليسرى تقريباً على مستوى الخصر فى حركة بطيئة طويلة يقودها أعلى الرسغ ، ويجب أن تعمل الذراع اليسرى والساق اليمنى فى اتساق تام بسرعة متطابقة .

فى نفس اللحظة تتحرك الذراع اليمنى للخلف يقودها قاع الرسغ ، وهنا تكتمل وحدة الحركة ، والآن يتم تكرار نفس الوحدة مع خطو متسع إلى الأمام على الساق اليسرى ، واستقامة الساق اليمنى للخلف ، وعندما تتكرر الخطوات الواسعة يميناً ويساراً واحدة بعد الأخرى يكون الجرى بالحركة البطيئة عبارة عن دراسة جميلة ومتدفقة وسلسة للتحرك والحركة البشرية .

من المهم أن يكون امتداد الساقين بخطوات واسعة بالحركة البطيئة ، مع الجزء الأعلى من الجسم مائلاً للأمام ، هذه التقنية لا تتضمن الخطو على قدم واحدة ثم الأخرى بل إنها تتضمن الخطو خطوات واسعة ثم الهبوط على أطراف القدمين ، ويتبعه خفض الكعبين بالحركة البطيئة .

(المشيات) الانسيابية الجانبية

هناك ثلاثة تقنيات أساسية للانسياب الجانبى كل لها غرض ومظهر مختلف ، لكن التقنيات الثلاثة يمكن تحويلها وتغييرها لتلائم الاحتياجات الفردية .

الانزلاق الجانبى لحزام السير الناقل

كما يوحى الاسم فهذه المشية تعطى الانطباع أن حزام السير هو الذى يوفر الحركة ، وتتم هذه المشية فى وحدتين ، وحدة أطراف قدم ووحدة كعب ، وهى تحرك المؤدى يميناً أو يساراً فى نواثر .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع المركز مع الركبتين موصدتين ، وتكون أطراف الأصابع متجهة معاً متلامسة تقريباً ، والكعبين منفصلين ، ويكون معظم وزن الجسم على خارج القدم اليسرى والأصابع .

بينما تبدأ حركة الوحدة بوضع الكعبين معاً والأصابع منفصلة بنقل وزن الجسم لكعب القدم اليسرى والإصبع الكبير للقدم اليمنى ، سيؤدى هذا إلى أن يتحرك المؤدى قليلاً لليسار ، ثم توضع أطراف القدمين معاً ثانية وينفصل الكعبان بنقل وزن الجسم إلى كعب القدم اليمنى والإصبع الكبير فى القدم اليسرى .

بتكرار ذلك مرة وأخرى مع الركبتين موصدتين ، والساقين مستقيمتين تماماً ، والجسم كله ثابت ومستقيم بقدر الإمكان ، سيؤدي ذلك إلى حركة سلسلة شبيهة بحزام السير ، القدم تقوم بكل العمل .

لكن أهم شيء في هذه المشية الانسيابية هو أن يحفظ المؤدى قاع القدم بكامله قليلاً على الأرض بينما يتم نقل وزن الجسم ، ولا يجب أن ترفع الأصابع الكعبيين عن الأرض في أى وقت .

وممكن أيضاً عمل نواثر صغيرة لليمين واليسار من خلال نقلات وزن دقيقة حين تكون الأصابع والكعبان معاً ، والأمر يحتاج تقريباً إلى ست تجميعات من الأصابع والكعبين لكي يدور المؤدى عائداً إلى المكان الذي بدأ منه .

الانسياب الجانبى للدمية الآلية

هذا الانسياب يخلق الإيهام بلعبة (دمية) آلية تتحرك على الأرض ، ولكي تؤدي هذا الانسياب بشكل صحيح لابد من تذكر نقطتين : يجب أن يبقى المؤدى على الساقين مستقيمتين ، والركبتين موصدتين طول الوقت ، ويجب أن يبقى المؤدى قاع القدم بأكمله على الأرض طول الوقت ، سيواجه طالب الماييم المبتدئ إغراءً بأن يرفع الكعبين أو طرف القدمين عن الأرض من حين لآخر خلال الانسياب ، يجب أن يتجنب هذا .

ليس لمشية الانسياب الجانبى للدمية الآلية وحدات محددة ، مع الركبتين موصدتين والساقين مستقيمتين والجسم متصلب ويأطن القدمين بأكمله مسطحين على الأرض يقوم المؤدى ببساطة بنقل نفسه على الأرض ، ويتم هذا عن طريق تحويل وزن الجسم برشاقة وبشكل عشوائى من الكعبين إلى الأصابع فى كلا القدمين .

ويكون هذا الانسياب مثيراً بصرياً للغاية عندما يتم تحريك الكعب الأيمن فى الزاوية اليمنى للقدم اليسرى ، ناتجاً عن حركات جانبية ذات مظهر ألى ، ويكون الجزء الأعلى من الجسم ثابتاً تماماً ومثل الآلة ، وإذا حدث وتحرك يتحرك فى وحدات .

مثلاً ، يمكن أن يميل الجزء الأعلى من الجسم فقط للأمام والخلف حين تستدير الرأس فقط يميناً ويساراً .

وبالمثل ، يمكن أن يتحرك الذراعان في وحدات متحركة لأعلى ولأسفل من الكوعين إلى الأصابع وتظل ثابتة من الكوعين إلى الكتفين .

ومثل كل تقنيات الماييم فهناك الكثير من تجميعات الحركة التي ستنتج تأثيرالدمية الآلية .

الانسياب الجانبى الشرقى

هذا الانسياب يخلق إيهاام الطفو على الأرض ويستخدم غالباً لخلق إيهاماً بشخص فى قارب يتحرك فى الماء ، مثل الانسياب الجانبى للدمية الآلية فليس له وحدات أساسية .

يتحرك المؤدى على الأرض باستخدام دورات محورية رشيقة جداً لكلا القدمين اليمنى واليسرى ، ويمكن أن تتثنى الركبة قليلاً ، لكن باطن القدمين بأكمله يجب أن يظل متصلاً بالأرض بخفة ، ويكون الجزء الأعلى من الجسم منعزلاً ويحتفظ به ثابتاً تماماً ولا يشترك فى حركة القدمين ، لكن يمكن إشراك الجزء الأعلى من الجسم فى فعل آخر مثل دفع القارب عن المرسى أو التجديف ، ويتحول وزن الجسم من الكعبين إلى أصابع القدمين بسرعة بحيث لا يكون أى اتساق معين لتحويلات الوزن ضرورياً .

ولا يجب عمل أى محاولة لحفظ أصابع القدمين والكعبين معاً ، أو أن تتحرك القدمان فى تساق أو انسجام ، يجب أن تكون الانزلاقة بسلسة جداً ومتدفقة ، رغم أن الحركات المحورية المستخدمة تكون أسرع منها فى المشيات الانسيابية الأخرى .

القفزات

قفزة الجنى

قفزة الجنى تعطى الإيهاام بجنى صغير مؤذٍ أو جنية تقفز من مكان لمكان ، وهى مشية وحدتين ، الوحدة الأولى تجذب المؤدى إلى وضع شبيه بالجنى ، والوحدة الثانية تحرك المؤدى .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى وضع الباليه الرابع (القدمان منفصلتان ، أصابع القدمين مستديرة قليلاً بحوالى اثنتى عشرة بوصة بين الكعبين) والجسم فى وضع المركز.

فى نقرة أو مقطع منفرد ومقطع تحدث ثلاثة أشياء : تُثنى الركبتان فوق أصابع القدمين ، يُرفع الكعبان عن الأرض ، ويرفع الساعدان من الكوعين إلى اليدين لأعلى بحيث تكون الراحتان المسطحتان مواجهتين للأمام .

وعلى الفور تتبع وحدة الحركة : يقفز المؤدى للأمام ، يجذب كلا القدمين عن الأرض ، ويهبط على أصابع القدمين فى نفس اللحظة بالضبط .

حين تُجذب القدمان من على الأرض تُثنى كلا الركبتان نحو السقف فى نفس الوقت ، ويظل الذراعان - ما لم يستخدما لإحداث تأثير شخصية معين - فى وضعهما مرفوعين طول الوقت ، ويظل الظهر مستقيماً .

ويمكن استخدام هذه القفزات المتقطعة للتحرك للأمام وللخلف أو لعمل تغيير سريع فى الاتجاه ..

الشيء الهام الذى نتذكره مع قفزة الجنى هو أنه بمجرد الوصول لوضع البداية فالكعبان لا يلمسان الأرض أبداً فيما تبقى من قطعة الإيهام ، وتكون الركبتان منثنيتين دائماً وكلا الساقان تعملان معاً بدقة فى كل القفز وكل الهبوط .

قفزة الضفدع

تستخدم قفزة الضفدع فى خلق الإيهام بصفدع يقفز ، وليس هناك وحدات أساسية ، مجرد قفزة عالية ورأسية .

يبدأ المؤدى بالجلوس القرفصاء فى وضع شبيه بالصفدع ، مع كلا الركبتين منثنيتين للجانب ، واليدين موضوعتين على الأرض بين الساقين أمام الجسم .

تبدأ الحركة عندما يقفز المؤدى بسرعة وبشكل غير متوقع عالياً فى الهواء بأن يمد كلا الساقين ويجعلهما مستقيمتين ، ويهبط المؤدى فوراً فى وضع البداية .

وتتكتف القفزة كثيراً بلى الوجه واللسان لتشبه ملامح الضفدع ، وبتقليد إيقاع الضفدع باستخدام تجميعات استدارات ، وتحركات وتمايلات الرأس ، وتكتسب القفزات ثراءً أكثر لو كانت حركات الضفدع بطيئة ومسترخية قبل القفزة بالضبط (بحيث لا تكون القفزة متوقفة) ، ولو عاد المؤدى بسرعة إلى الحركات البطيئة والمسترخية في الحال عند الهبوط .

كما يمكن إثراء القفزة أكثر باستخدام المؤدى للسانه ليمسك بذبابة عند ارتفاعه في القفزة ويلوكها بهدوء فوراً عند الهبوط .

المشى للأمام

تستخدم المشية للأمام لتبين شخصاً يمشى بشكل اتفاقي في الشارع ، وللمشية مثل كلا التنوينين عليها ذات وحدة واحدة فقط ، لكنها وحدة معقدة حيث تقوم كل ساق بحركة مختلفة .

أيضاً يتم تبديل القدم اليمنى والقدم اليسرى في وضع الأمام ، والمؤدى إما لا يتحرك إلى الأمام في الفراغ ، أو يتحرك إلى الأمام قليلاً فحسب .

يبدأ المؤدى بالقدم اليمنى قليلاً أمام القدم اليسرى ، أصابع ومنتوء الإصبع الكبير للقدم اليمنى فقط تكون على الأرض ، والركبة اليمنى تكون منتئية فوق أطراف القدم ، ويميل الجسم قليلاً للأمام ، والوزن موزع بتساوٍ على كلا القدمين .

تبدأ وحدة الحركة بأن يضع المؤدى بدقة كل وزن الجسم على أطراف القدم اليمنى ، وبمجرد أن يتم هذا يضغط كعب القدم اليمنى ببطء ويقدر متساوٍ على الأرض بينما تستقيم الركبة اليمنى .

في نفس اللحظة بالضبط تأتى الساق اليسرى - التى لا وزن عليها - إلى الخلف (حوالى من ستة إلى اثنتى عشرة بوصة) مع الركبة موصدة ، ثم تتحرك القدم اليسرى للأمام من القدم اليمنى ، وتبدأ الوحدة التالية مع القدم اليسرى في وضع الأمام .

من المهم أن نتذكر أن القدم التى في الخلف تظل قريبة من القدم التى في الأمام بينما تأتى للأمام وتجذب للخلف .

هناك تنوعان لمشية الأمام الأساسية

تنوع رقم ١ : المتزلج

المتزلج يخلق الإيهام بشخص ينزلق بسلاسة على الثلج كما لو أنه يرتدى حذاء التزلج ، سيتحرك المؤدى للأمام قليلاً بينما يقوم بهذه المشية .

يُؤدى التزلج بالضبط مثلما تؤدى المشية للأمام ، مع عدة استثناءات : تكون وقفة البداية أكثر اتساعاً ، هناك مسافة حوالى قدمين بين القدمين ، تتحرك القدم والساق للخلف بقدر الإمكان عدة أقدام بدلاً من بوصات قليلة .

كذلك لا تظل الساق التى تحركت إلى الخلف قريبة من الساق الأخرى كما هو الحال فى المشية للأمام ، ويمكن أن توضع اليدان خلف الظهر لكى توحى بوضع جسمانى مسترخٍ للتزلج .

وهام بصفة خاصة أن تقود الخطوة الواسعة إلى الخطوة التالية مباشرة وبسلاسة ، كما تكون خطوات التزلج سلسلة ومتدفقة ، وأمر جيد أيضاً للمؤدى أن يميل فى كل خطوة واسعة بالجزء الأعلى من الجسم .

وهناك حركات انسيابية جانبية بقدم واحدة تثرى بشكل كبير تأثير التزلج :

يوضع كل وزن الجسم على القدم اليمنى ، ثم تدور محورياً يميناً ويساراً فى حركات دقيقة ورشيقة وجانبية شبيهة بالانسياب ، والتى تحرك المؤدى لليمين .

بعد ذلك ينتقل كل وزن الجسم إلى القدم اليسرى ، والتى تدور يميناً ويساراً بنفس الطريقة محركةً المؤدى لليسار ، ويمكن أيضاً تنفيذ استدارة كاملة مع كل وزن الجسم على أى من القدمين ، لكن من المهم أن تتحرك مباشرة إلى خطوة واسعة بعد الاستدارة .

ويكمن مفتاح التزلج فى قدرة المؤدى على جعل الخطوة الواسعة تتدفق فى الحال بون وقفة إلى خطوة واسعة أخرى ، والتقنية تكون مبهجةً عندما يقوم مؤديان بعمل تناسق فى حركاتهما كثنائى تزلج .

تنويع رقم ٢ : المشية للخلف

المشية للخلف مماثلة للمشية الأمام لكن الحركة تخلق الإيهام بشخص يتحرك إلى الخلف ، ويمكن استخدام هذه المشية لتبين شخصاً يمشى عكس الريح ، كما يمكن استخدامها في الأسلوب التجريدي للمايم لتبين شخصاً يسقط فيما وراء استمرارية الحياة ، والمشية للخلف تحرك المؤدى قليلاً إلى الخلف في الفراغ .

تبدأ الحركة حين يدفع كعب القدم اليمنى ببطء نحو الأرض ، ويؤتى بالساق اليسرى إلى الخلف ببطء مسافة قدم تقريباً مع الركبة موصدة ، ثم تنثنى الركبة اليسرى ويؤتى بالساق اليسرى إلى الأمام ، وتوضع أصابع القدم اليسرى على الأرض بجانب الكعب الأيمن .

هام أن نتذكر أنه حين يدفع الكعب الأيمن إلى الأرض تستقيم الساق اليمنى بينما يؤتى بالساق اليسرى للخلف تماماً .

وهام أيضاً أن نتذكر أن الجسم بأكمله يتم تعديله (نقله) للخلف حوالى ستة بوصات حين تحدث وحدة الحركة ، وتكتمل الوحدة عند هذه النقطة .

يدفع الكعب الأيمن ببطء في الأرض ، وعود الساق اليمنى ثانية ، حين توضع هذه الحركات الأساسية معاً بشكل متدفق ، دون توقف وبانتقالات سلسلة يظهر الانسياب للخلف بلا مجهود .

مشية الدمية المتحركة

هناك عدة مشيات للدمية المتحركة في المايم ، ومشية الدمية المتحركة هذه تستخدم لخلق الإيهام بدمية متحركة تمشى إلى الأمام وإلى الخلف ، وهى مشية ذات وحدتين ، ولا تتضمن أى منهما تقنيات معقدة .

الوحدة الأولى تجذب المؤدى إلى وضع شبيه بالدمية المتحركة ، والوحدة الثانية تقوم بتحريك المؤدى .

يبدأ المؤدى بالوقوف بشكل مريح على كلا القدمين ، والركبتين منثنيتين إلى الجنب ، وأصابع كلا القدمين تشير قليلاً للخارج ، تكون القدمان مسطحتين على

الأرض ، ويكون الجزء الأعلى من الجسم « مفكوكاً » ، مسترخياً ، ومتثاقلاً قليلاً ، مع البطن « منشقطة » للداخل .

الساقان يكونان مسترختين ، ومفككتين ، و « متقافرتين » ، الإيهام الذى يتم هنا هو دمية متحركة مصنوعة من القماش بلا عظام وبلا سيطرة على حركاتها .

من الهام استخدام الوجه لزيادة الانطباع بالدمية المتحركة عن طريق تجميد الوجه فى تعبير « مرسوم » شبيه بالقناع ، والذى لا يتغير خلال المشية .

تبدأ وحدة الحركة بتقليص البطن بحيث يُرفع الردفان كما لو أن خيطاً يقوم بذلك ، وهذا يجذب وزن الجسم لأعلى على أصابع القدمين ، رغم أن الركبتين تظلان مفكوكتين ومثنيتين ، ويظل كلا الكعبان بعيدين عن الأرض من هذه النقطة وما بعدها .

ويتبع ذلك مشية للأمام متقافزة ومفكوكة ، وذلك برفع ساق واحدة ثم الأخرى عن الأرض فى خطوات صغيرة وسريعة ، الحركة تشبه كثيراً مشية متمائلة (كالبطة) متقافزة .

ويمكن أيضاً عمل مشية دمية متحركة إلى الخلف ، وهناك عدة طرق أخرى محتملة لعمل مشيات الدمية المتحركة ، وكثير من المؤدين يطورون طريقتهم الخاصة بهم لتحريك دمي الماييم المتحركة .

يجب أن يحرص المؤدون المبتدئون على تعلم مشيات الدمية المتحركة المتاحة ، لكن عليهم أيضاً أن يتحرروا فى تطوير طرقهم الخاصة بهم .

أحد أفضل الطرق لاكتشاف مشية الدمية المتحركة هو أن تحس بالدمية المتحركة بعمق ومن الداخل ، وأن تسمح بشكل ما للدمية أن تحرك نفسها .

لكن سواء تعلم مؤدى الماييم مشية الدمية المتحركة من مدرس ، أو طورها هو بنفسه فمشية الدمية المتحركة هى تقنية هامة ، لأن إيهام الدمية جزء أساسى من مفردات مؤدى الماييم .

ركض الحصان

ركض الحصان يخلق الإيهام بكل من حصان يركض و « چوكى » يركب فوقه ، وليس هناك وحدة معينة .

يبدأ المؤدى بكلا الركبتين منتبھتين جانباً ، ثم يركض المؤدى على أصابع قدميه ، أولاً مع ركبة واحدة تصل لمستوى الخصر ثم الأخرى ، من المهم أن تُحفظ الركبتان مثنيتان للجانبين وليس تجاه مقدمة الجسم ، ويكون الخصر خطأ يقوم بتقسيم الجسم .

من الخصر إلى القدمين يكون المؤدى حصاناً ، ومن الخصر إلى الرأس يكون « چوكى » .

تبدأ الحركة حين تركض القدمان والساقان من الخصر إلى القدمين فى خطوٍ متساوٍ ، ومن الخصر إلى الرأس يكون جسم المؤدى جاثماً مثل « چوكى » ، وعموماً تتحرك القدمان والساقان تقريباً بسرعة وباهتياج بينما يكون الجزء الأعلى من الجسم معزولاً وثابتاً تقريباً .

وتكون مشية الركض هذه ذات أثر كبير عند استخدام تنوع من السرعات ، ويمكن استخدام نفس « ركضة الجسم المنقسم » الأساسية لخلق إيهامات حصان / وراكب أخرى ، مثل « الكاوبوى والحصان » و « الأرستقراطى والحصان » .

مشية البطة

تستخدم مشية البطة كمشية حيوان لكنها تستخدم أيضاً لخلق تأثيرات كوميدية خصوصاً فى المسرح الشرقى ، وليس للمشية وحدات أساسية .

يبدأ المؤدى فى وضع القرفصاء ، قدم أمام الأخرى ، والظهر مستقيم كما لو أن هناك كتاباً موضوعاً فوق الرأس باتزان ، الردفان لا يكونا مستريحين على بطنى الساقين ، الكعبان بعيدان عن الأرض بحيث يستقر كل وزن الجسم على أصابع القدمين ، إنه وضع صعب الاحتفاظ به .

تبدأ الحركة بجبر القدمين للأمام بحركات سريعة وصغيرة بينما يظل الظهر مستقيماً ، ويظل الرأس مستوياً تماماً ، وتكون الحركات الأمامية للقدمين « جر وهرولة » ، لا خطوات ، لو يحدث ذلك فستصبح المشية اهتزازية وغير متعادلة بدلاً من سلسلة ومتدفقة .

مشيات الإجهاد

هناك ثلاث تنويعات على مشيات الجهد الشاق .

تنويع ١ : مشية الحمل الثقيل

هذه المشية تكون مشية وحدة واحدة لكن الوحدة تتكرر بشكل تبادلي بالقدم اليسرى ثم بالقدم اليمنى فى الأمام ، وهى تُستخدم لخلق الإيهام بشخص يحمل حملاً ثقيلاً على ظهره ، وهى لا تحرك المؤدى فى الفراغ .

يبدأ المؤدى بالوقوف بالقدم اليمنى على مسافة قدمين أمام القدم اليسرى ، وتُثنى الركبة اليمنى ويرفع كعب القدم اليمنى عن الأرض بقدر ما يمكن ، بينما تظل أصابع القدم اليمنى على الأرض .

تكون الساق التى فى الخلف (اليسرى) مستقيمة بقدر الإمكان ، ووزن الجسم موزع بشكل مساوٍ على كلا القدمين .

يميل المؤدى على القدم اليمنى فى زاوية خمس وأربعين درجة بالجزء الأعلى من الجسم ، ويحتفظ بالقدم التى فى الخلف (اليسرى) مسطحة على الأرض ، وتوضع اليدين خلف الرأس ، والراحتان إلى أعلى كما لو كان يثبت أو يوازن حملاً ثقيلاً على الظهر .

تبدأ الحركة عندما يدفع المؤدى كعب القدم التى فى الأمام ببطء شديد نحو الأرض ، يجب أن يدفع الكعب نحو الأرض كما لو كان يتغلب على مقاومة قوية .

فى نفس اللحظة بالضبط تنزلق الساق التى فى الخلف ببطء للخلف حوالى أربعة بوصات ، وحين يلمس الكعب الأيمن الأرض يسقط المؤدى الجسم بأكمله إلى الخلف فى وضع البداية ، وذلك عن طريق جعل الساق اليسرى تتقدم ، وبأن يميل وزن الجسم للأمام على أصابع القدم اليسرى .

بعد ذلك تتكرر الوحدة بدفع الكعب الأيسر نحو الأرض بينما يتم تحريك الساق اليمنى للخلف فى فراغ المكان ، لكن الإيهام الذى تم خلقه قد وقع ، وهو أن التقدم للأمام بطيء وصعب .

تنويع ٢ : مشية الجنب

هذه المشية لها وحدتان وتخلق الإيهام بأن المؤدى يجذب حبلاً خلفه والذى يكون متصلاً بشيء ثقيل .

يبدأ المؤدى بالوقوف فى نفس وضع البداية الذى لمشية الحمل الثقيل لكن لا يكاد يكون هناك وزن للجسم على القدم اليسرى ، وكل وزن الجسم تقريباً يكون على القدم التى فى الأمام (اليمنى) .

ويكون كعب القدم اليمنى بعيداً عن الأرض ، لكن ليس عالياً بالقدر الذى كانت به فى مشية الحمل الثقيل .

تكون اليدان ممتدتين بعيداً خلف الكتف اليسرى بقدر ما يمكن ، كما لو كانتا تمسكان بنهاية الحبل المتصل بشيء ثقيل ، وتتفرج اليدان حوالى ستة بوصات ، والقبضتان مضمومتان كما لو كانتا تقبضان على الحبل .

تبدأ الحركة حين يجذب المؤدى اليدين لأعلى ببطء متجاوزاً الكتف اليسرى بقدر كبير من المقاومة الظاهرة .

وفى نفس اللحظة بالضبط تُجر القدم اليسرى إلى أمام القدم التى فى الأمام بحيث تصل إلى زاوية تسعين درجة من القدم التى فى الأمام ، وقد ظلت الساق اليسرى على الأرض بدرجة طفيفة وهى تجر للأمام ، ويحتفظ بالساق اليسرى متصلة مع الركبة موصدة .

ولم تكن الساق التى فى الأمام (اليمنى) قد تحركت على الإطلاق ، وليس مهماً ما إذا كان كعب القدم اليمنى على الأرض أو مرفوع ، يمكن للمؤدى أن يستخدم ما يمنحه راحة ، هذا يكمل الوحدة الأولى .

تتكون الوحدة الثانية من تحول المؤدى إلى وضع البداية الأصلي ، وذلك بأن يسمح فى نفس الوقت للساق اليسرى أن تسقط إلى الخلف بلا وزن عليها ، جاعلاً الركبة الأمامية تنتهى إلى الأمام ، وأن يعيد القبض على الحبل من الخلف كما لو أنه يصل إلى قبضة جديدة من أجل جذبة أخرى .

الإيهام الذى خلق بهذا الشكل هو أن حملاً ثقيلاً قد جذب للأمام مسافة قصيرة بمجهود كبير ، بالضبط كما فى مشية الحمل الثقيل ، لا يتحرك المؤدى أبداً - حرفياً - للأمام ، إنه فى نفس المكان دائماً ، والساق اليسرى هى التى تُجر دائماً .

تنويع ٣ : مشية الاندفاع بقوة

هذا التنويع مطابق تماماً لمشية الجذب فيما عدا أن المؤدى لا يبقى فى مكانه بل يتحرك بدلاً من ذلك إلى الأمام فى مسافة مع استخدام الاندفاع بقوة .

يبدأ المؤدى فى نفس وضع البداية مثل مشية الجذب ، والوحدة الأولى هى أيضاً نفسها مثل مشية الجذب ، الوحدة الثانية مختلفة .

فى نهاية الوحدة الأولى لا يبقى المؤدى على القدم التى فى الأمام ثابتة ولا يتحول ثانية إلى وضع البداية الأصلي ، بدلاً من ذلك فى الوحدة الثانية بينما تصل القدم اليسرى إلى القدم التى فى الأمام (اليمنى) بزاوية تسعين درجة ، يوضع كل وزن الجسم على القدم التى فى الخلف (اليسرى) .

تمتد القدم التى فى الأمام (اليمنى) للأمام حوالى ثلاثة أقدام (مع الركبة ما زالت منتشية) وموضوعة على الأرض .

بمجرد أن تهبط القدم اليمنى على الأرض يوزع كل وزن الجسم بالتساوى بين القدمين اليمنى واليسرى لمدة ثانية ، ثم يتحول كل الوزن إلى القدم التى فى الأمام (اليمنى) بينما تُجر القدم اليسرى للأمام لتبدأ وحدة أولى أخرى .

يجب أن تُعيد اليدين إمساك الحبل مباشرة بعد أن تهبط القدم اليمنى على الأرض ، وتتكرر الوجدتان اللتان تكونان هذه المشية مرات كثيرة حسب الرغبة أو كما تسمح المسافة ، على أية حال دائماً ما تكون قدم واحدة فى الأمام والأخرى هى التى يتم جرها ، بصرف النظر عن عدد مرات تكرار المشية .

ملخص

مشية المايم مصطلح عام يضم كل أنواع التقنيات ، والتي إما تحرك المؤدى أو تعطى الانطباع بتحريك المؤدى للأمام أو للخلف خلال الفراغ .

فى هذا الفصل يُشير مصطلح مشية المايم إلى كل التقنيات التى تجعل المؤدى يظهر أنه يمشى ، أو يجرى ، أو ينزلق ، أو يركض ، أو يقفز ، أو يتزلج ، أو ينساب فى مشيته .

هناك ثلاث سرعات تؤدى بها مشيات المايم : السرعة العادية ، والسرعة بالحركة السريعة ، والسرعة بالحركة البطيئة .

بعض مشيات المايم تنقل المؤدى للأمام أو للخلف خلال المساحة ، وتسمى تلك مشيات المايم المتحركة ، وتؤدى مشيات مايم أخرى فى مكان (المؤدى) ، وهذه تسمى مشيات المايم فى المكان .

كثير من مشيات المايم يؤديها المؤدى بينما ينتقل عشوائياً فى أرجاء المسرح ، أو يهرول ، أو يجرى ، أو يركض عشوائياً فى مكانه ، وتتكون مشيات مايم أخرى من وحدات محددة تتطلب حركات مضادة معقدة أو تقنيات دقيقة أخرى .

هناك العديد من مشيات المايم المختلفة ، بعضها تقليدى وكثير منها يقوم مؤدون فرديون بتطويرها ، وقد قُدِّمَ فى هذا الفصل تسع عشرة من مشيات المايم هذه :

مشية المايم التقليدية	المشية للأمام
الجرى الأوربى بالحركة السريعة	المتزلج على الجليد
الجرى الأمريكى بالحركة السريعة	المشية للخلف

الجرى فى المكان بالحركة البطيئة	مشية الدمية المتحركة
الجرى المتحرك بالحركة البطيئة	ركض الحصان
الانزلاق الجانبى للسير الناقل	مشية البطة
الانسياب الجانبى للدمية الآلية	مشية الحمل الثقيل
الانسياب الجانبى الشرقى	مشية الجذب
قفزة الجنى	مشية الاندفاع بقوة
قفزة الضفدع	

يجب تذكير مؤدى المايم أن إحدى مشيات المايم الأكثر تأثيراً والمتاحة للمؤدى هى المشية الطبيعية المستخدمة فى الحياة اليومية .

خاتمة

Conclusion

سواء كان الماييم حرفياً أو تجريبياً فى نوعه ، وسواء كان ينتمى للمدرسة الفرنسية ، أو الإيطالية ، أو الشرقية ، فالمايم شىء خاص للغاية .

أحد سمات الماييم التى تجعله متفرداً هو قدرته على جمع المتضادات ، ولفن الماييم طريقة لجمع الطاقات المتعارضة .

إن الماييم بسيط ومع ذلك فالمايم معقد ، الماييم قصة ومع ذلك فهو ليس بقصة ، الماييم يتضمن طاقة فردية لكنه يتضمن أيضاً طاقة جماعية قوية ، الماييم لا هو رقص ولا هو تمثيل ، إنه يحتل مكاناً ما بينهما ، الماييم تكنيك لكنه أيضاً قل ومشاعر ، الماييم تجسيد بصرى خارجى لكنه أيضاً روح داخلية ، والأكثر أهمية أن الماييم صامت لكن صمته موسيقياً جميلة .

الكثيرون من فناني الماييم يدخلون ببراعة حيلاً تقنية فى عروضهم ، لكن أكثر السمات براعة التى يقدمها الماييم لمؤديه ولجمهوره هى مسرح مذهب يتسم ببساطة كاملة ، فى الماييم ، وفى الماييم فحسب يمكن لمؤدٍ فردى أن يقف أمام الجمهور بلا ملابس خاصة ، وبلا ماكياج ، وبلا خشبة مسرح ، أو منظر أو « إكسسوارات » ، أو إضاءة خاصة ، أو أثاث ، وأيضاً بلا نص ، وبلا حوار ، ومع ذلك يخلق مسرحيات مفهومة ومؤثرة بالعديد من الأساليب ولا يحتاج الأمر سوى دقائق .

قد تفقد بساطة الماييم المسرحية والتقنية المرء إلى أن يظن أن مؤدى الماييم يكون مقيداً فى الشكل الفنى ، حالة كهذه تكون نادرة ، لكن الماييم ببساطته نفسها يحرر الفنان لكى يخلق أسلوباً شخصياً ويشجع الفنان على أن يستكشف بشكل إبداعي مشاعره وأفكاره الخاصة بطرق شخصية متفردة ، القيود المنهجية الوحيدة على فنان الماييم هى أنه عادة لا يستخدم كلمات ليحكى القصة ، وأنه لا يجب أن يكون مملاً فى مشاهدته .

لقد بدأت الجماهير الآن تقدر تماماً ثراء الماييم بنون رؤية فنانين مثل مارسو ، ومونتونارو ، وكيبينس ، وشيبارد ، وشابلن ، وسكيلتون ، ربما كان العالم ما زال ينتظر أن تلمسه تلك الهبة الغالية الصامته ، واليوم هناك مؤنون للماييم ، وفرق للماييم ،

وفصول لتدريس الماييم ، ومناهج للماييم ، وورش للماييم ، ومدرسون للماييم فى أرجاء هذه البلاد ، وفى العالم كله .

لقد جعل الكثيرون من المؤدين الشباب - بعد أن بدأوا وتمرنوا على الأساسيات - من فن الماييم فنهم هم ، لقد خلقوا أساليبهم وتقنياتهم الخاصة ، واستشكفوا أفكارهم ، وتراثهم ، وحضاراتهم ، وتخيلاتهم الخاصة بهم ، وساعدوا فى جعل هذه الفترة أكثر الفترات ثراءً على مستوى العالم بالنسبة للماييم فى تاريخه كله .

إن الصمت الفنى يلمس القلوب ، والأرواح ، والمشاعر ، والدخائل البشرية المضحكة ، إنه يعطى الجمهور وقتاً لكى يضحك ، ويفكر ، ويبكى ، ويمد المؤدين بوسيلة لتدريب أرواحهم ، الصمت الفنى هو الموسيقى التى نجدها فى السكينة .

مؤدى الماييم هو الرسام ، والفرشاة ، والكانقاه ، والدهان ، مؤدى الماييم هو المغنى ، والموسيقا ، والأغنية ، والصوت ، إنه الكاتب ، والورق ، والحبر .

هناك أشكال عديدة جميلة للتعبير الإبداعى عن الذات ، وليس الماييم سوى إحداها ، لكن الماييم هو الشكل الوحيد الذى يتكلم فى أبعاد ثلاثة ، ويتدفق ، وبصوت عالٍ يمثل هذه البساطة ، ليس هناك شىء آخر يماثل تعبيرية الصمت .

ملاحق

Appendixes

ملحق ١

عناوين القطع الكوميدية الفردية

رياضات :

الجوكي	لاعب الجولف
السباق	محترف التنس
لاعب " الپاتیناج "	لاعب البولنج
المتزلج	لاعب البيسبول
القافز فی السماء (١)	الراكض
التريخ	رامى القرص
لعبة كرة القدم	الماراثون (سباق المسافات الطويلة)
حجرة الأدراج المقفلة (٢)	لاعب تنس الطاولة
مباراة التنس	محترف كرة السلة
بطل كرة القدم	أخصائى الرياضة الجمنازية
الحكم	السائر على الحبل
عامل الإنقاذ(٣)	الدراجة بعجلة واحدة

وظائف :

طبيب الأسنان	الجراح
الأستاذ	مصفف الشعر
الساقية	ميكانيكى السيارات

المحصل	المدلك
سائق الأتوبيس	رجل الإطفاء
موظف المكتبة	المخرج
رجل الشرطة	الخادمة
السكرتير (ة)	المرضة
مصمم الملابس	الطيّار
رئيس الأطباء	لص المحلات
مدير الجنازات (٤)	رجل البريد
البائع المتجول (٥)	رائد الفضاء
النقاش	طبيب الأطفال
الصح	عامل الإنقاذ
المصور الفوتوغرافى	عامل الصيانة
الطبيب	عازف البيانو
السبّاك	عامل القمامة

أحداث :

موعد غرامى	خدعة أو هدية (٦)
الصباح التالى (٧)	شهر العسل
حفلة العشاء	الرحلة
الزفاف	الفكرة البراقة
السباق	" قانتاين " عيد الحب
الحفل المفاجأة	الزيارة
طرد المفاجأة	اجتماع الشمل
الوافد الجديد	ليلة الكريسماس والأيل فى حالة إضراب ! (٨)
الحدث الكبير	درس الكيمياء

الفرار من بيت الزوجية
الهروب الكبير

"لارى" آلة جز العشب ينهب إلى محل
الإصلاح

حكايات خرافية وفانتازيا :

يوم مع "مس موقت"
"سنو هوايت" تستدعى جليسة
أطفال
"بينوكيو" يذهب إلى الجمنازيوم
"چاك" و "چيل" يركبان نظام
الصرف

يوم مع تمثال الحرية
"رابونزل" تنهب إلى مؤسسة تجارية
"موبى ديك" يقابل شارلى تونا
موسى يتلقى الوصايا العشر
سندريلا تذهب إلى محل الأحذية
"ويليام تل" وبائع التفاح
د . چيكل ومستر هايد فى موعد غرامى
مزنوج
لاعب الكرة المنظم
أرنب عيد الفصح يذهب للسوبر ماركت
"همتى دمتى" والنحلة الكبيرة
"هيلدا" الجدة الخرافية

تلميذ جنية الأسنان
"سوبر مان" فى أول يوم للوظيفة
ورشة سانتا
أصفر ملاك
التحرى عن "ذنىس" المؤذى
اللس يقابل سانت بيتر
يوم فى كلية الساحرات

أشياء غير حية :

آلة الكوكاكولا
"هارفى" الحصاد
"ثيوبور" عداد المرور
آلة الغسيل (الغسالة)
مصيصة الذباب من كوكب الزهرة
أصفر آلة كمان

البالون وأنا
صندوق القمامة الجائع
"هارى" آلة جز العشب
المكنسة العلوانية
"القولس واجن" التى لم تتمكن
آلة السجائر

المصعد
" الكمبيوتر " المستقل
آلة الاستنساخ

آلة الثلج
الخرطوم
كرة البيسبول

أماكن ومواقع :

محل آلات الغسيل	في مكان غسل السيارة
في الحديقة	حفل العشاء
في حديقة الحيوان	موقف الأوتوبيس
رحلة خلوية	حفل موسيقى
المنزل الجديد	في المتحف
فصل الحضانة	محل اللعب
في السيرك	ورشة سانتا
المطعم	البار
فصل الطبخ	عرض أزياء
مدرسة طاعة الكلاب	فصل الباليه
على الشاطئ	حجرة السيدات
الاستعراض	حديقة الألعاب
متعة التسوق	نظام التجميع (٩)

هوايات ونشاطات :

لعبة التصويب بالسهم
فنان الرسم بالإبرة (١٠)
(سجاد) لاعب الرجبي
منافسة نفخ اللادن
المقيم في معسكر

المثال
متعة التسوق
قائدة فريق الجواله
شاي لاثنين
محل الحيوانات الأليفة

رحلة خلوية
البستاني
لعبة الصورة المقطعة
عشاء عيد الشكر
الخيطة

وجبة خفيفة
حظ الصياد
حرب الوسادة
جليسة الأطفال
ألبوم صور العائلة

شخصيات :

المانيكان
الخجل من الرقص
اللس
الأضحوة
الذبابة
الجنى القزم
" الجوفر " (١١)
قائد الاستعراض (١٢)
الطفل الرضيع
العروس
المهرج
الأرستقراطي

الدمية المتحركة
الجد
المتشرد
الرجل العجوز
الساحر
بالع السيف
مساعد الساحر
الأخ (أو الأخت)
الأم الجديدة
راعى البقر
كائن من المريخ
المراهق

تجميعات لفئات وعناوين وصفية :

رجل البريد والكلب
دكتور النبات يجرى مكالمة منزلية
بائع الملابس الداخلية من الباب للباب
دكتور العلاج بالإبر القصير النظر

الجندي الدمية والباليرينا العروسة
طفل جوليا والصرصار
محل اللعب فى الليل
أول يوم فى مدرسة طاعة الكلاب

الرحلة الخلوية ورحلة النمل . يوم الطبيب في حقل الجولف
الميدانية

المدرس البديل
المتحف واللص
الجراح الجديد
المصور الفوتوغرافي الرضيع
چمنازیوم لمواطن مسن
الملاك وحرب الطعام
القافز في السماء يقابل الرب

ملحق ٢

عناوين القطع الكوميدية الثنائية والثلاثية

غاسلو النوافذ	حديقة الحيوان بعد انتهاء العمل
ناقلو الأثاث	لاعب " البيانولا " (١٣)
بناء المنازل	محل اللعب
النجارون	السطو الكبير
النقاشون	منظم نوافذ العرض (الفئارين)
السباق	رجال الإطفاء
جامعو القمامة	التسليم
الفنانون	السوبر ماركت
الساقية	المسافر بالتطفل (١٤)
نظام التجميع	إطار السيارة المفرغ الهواء
العملية	الفنان والمثال

ملحق ٣

قطع متركزة حول شخصيات

رجل إصلاح الدمى
رجل أو امرأة التنظيف
عشاء مع أصدقاء (حيوانات أليفة ،
أشخاص خياليين)
حفلة عيد الميلاد (لكب ، للمرء نفسه)
شقة فى الزقاق
الأمس واليوم وغداً
الزيارة
البحث عن صديق
البنات الصغيرة والفتوة
أصغر ملاك

فى الحديقة
الصعلوك
عداء المسافات الطويلة
أحلام الشباب
أزهار الربيع من أجلها
العجوز والكلب
مهرج آخر الليل
هل يمكن أن ألعب ؟
النجمة (خادمة فى الواقع)
المرأة العمياء والطائر

ملحق ٤

موضوعات للمايم التجريدى

موضوعات أدبية :

أعمال إدجار آلان بو	الرباعيات
أعمال تنيسى ويليامز	العهد القديم
أعمال آرثر ميللر	العهد الجديد
مجلات شارلى براون المرسومة	أغانى الأوزة الأم
العفريت الصغير	أعمال الأخوين جريم
أعمال ناثانيل هاوثورن	موبى ديك
أعمال شارلز ديكنز	الخطاب القرمزى

أعمال شكسبير (هاملت ، عطيل ، الملك لير ، روميو وجوليت ، العاصفة ، ماكبث ، كما تهواه)

أعمال هنريك إبسن	أعمال برتولد بريخت
أعمال روسو	أعمال أنطون تشيكوف

موضوعات متفرقة :

تطور البشرية	الحرب الأهلية الأمريكية
تحول الإنسان لآلة	تاريخ الولايات المتحدة
الإنسان ضد العناصر	تطور الإنسان
إنجلترا الفيكتورية	الثورة الأمريكية
الثورة الفرنسية	تاريخ العبودية
بيكاسو	مستكشفون
عصر النهضة	تطور دين معين
	اليونازو روما

ملحق ٥

مايم ١ : عينة لخطة منهج دراسي

توصيف المنهج :

دراسة لفن المايم بما في ذلك التقنيات الجسدية مثل الإيماءات ، والإيهامات ، والمشيات ، يتضمن المنهج أيضاً العمل على تدريبات التلقائية ، وتدريبات العروض ، وتدريبات الحساسية ، وتدريبات جماعية ، سيؤدي الطالب عدة قطع مايم في تنوع من البنيات .

أهداف المنهج :

- ١ - مساعدة الطالب في اكتساب فهم عملي لتقنيات المايم الجسدية الأساسية ، مثل المشيات ، والإيهامات ، والإيماءات .
- ٢ - مساعدة الطالب في اكتساب فهم عملي للأسلوبين الرئيسين للمايم ، الحرفي والتجريدي .
- ٣ - مساعدة الطالب في اكتساب فهم عملي للبنيات الأساسية لعرض المايم : الصولو ، والدويتو ، والتريو ، والمجموعة .
- ٤ - توفير فرصة للمجموعة لفهم وبناء عملية خلق فريق جماعي فني من خلال استخدام تدريبات المجموعة المتجانسة .
- ٥ - توفير الفرصة للطالب لاكتساب وعي ذاتي أكبر كفنان وكشخص من خلال تدريبات الحساسية .
- ٦ - توفير الفرصة للطالب لأن يعد ويؤدي مشاريع بأساليب وتركيبات مختلفة .
- ٧ - توفير الفرصة للطالب لأن يتلقى نقداً استرجاعياً بناءً عن مشاريع العرض من خلال ملاحظات الموجه النقدية .

تصميم المنهج :

١ - تمارين تسخين : تبدأ الفصول بسلسلة من تمارين التسخين بغرض إعداد الجسم للحركة الجسدية .

٢ - تقنيات الماييم : يتم تغطية تقنيات ماييم محددة ، مثل الحوائط والحبال والمشيات والاتكاءات ، والتسلق ، والحركة المضادة .

٣ - تمارين جماعية : هذه التمارين تساعد الطالب على أن يجرب ، ويخلق جماعات فنية متجانسة ،

٤ - تمارين الحساسية : هذه التمارين تساعد الطالب على أن ينمى وعى / ذاتى فنى وشخصى .

٥ - تمارين التلقائية : هذه التمارين تساعد الطالب على أن ينمى تلقائية فنية أكبر .

٦ - العروض : مشاريع العروض ستعهد للطلبة على فترات ، سيكون هناك خمس مشاريع رئيسية : واجب المجموعة الحرفية ، وواجب المجموعة التجريدية ، وصولو فردى حرفى ، وبويتو أو ثلاثى تجريدى ، وصولو ثلاث دقائق حرفى أو تجريدى .

الدرجات :

الطالب الذى يكمل بنجاح تمارين كل مشاريع العروض الخمسة (والتى يمكن تكرارها حتى تصل إلى مستوى الامتياز المطلوب) والذى لم يتغيب عن الفصل بشكل متكرر سيحصل على درجة "ب" فى المادة ، الطلبة الذين يرغبون فى الحصول على درجة "أ" يجب أن يكملوا بنجاح مشروعاً إضافياً من اختيارهم .

ملحق ٦

مايم ٢ : عينة لخطة منهج دراسي

توصيف المنهج :

دراسة لأساليب مايم متنوعة وتركيبات قطع المايم من خلال تمارين العروض ، وتقنيات متقدمة ، ومحاضرات ، وتمارين جماعية .

أهداف المنهج :

- ١ - إعطاء فرصة للطالب لتحسين وإتقان تقنيته الجسدية للمايم .
- ٢ - إعطاء فرصة للطالب ليحرب بنيات المايم الصعبة والمتقدمة ، مثل الصولو من ثلاث دقائق القطعة البيئية ، والثلاثي (تريو) الكوميدي .
- ٣ - إعطاء فرصة للطالب لينمي فهماً وتمكناً من المدارس الفرنسية والإيطالية والشرقية للمايم .
- ٤ - إعطاء فرصة للطالب ليتدرب على الخيال من خلال استخدام الارتجال ، والدورات التلقائية ، والعرض .
- ٥ - إعطاء فرصة للطالب لينمي مهارات من خلال مشاريع العروض وتقييم الموجه .
- ٦ - إعطاء فرصة للطالب لينمي مهارات إخراج المايم من خلال إخراج مشاريع .

متطلبات المنهج :

- صولو كوميدي من دقيقة ونصف (لا موسيقا) .
- رباعي تجريدي من ثلاث دقائق (تستخدم الموسيقا ، كل واحد يعطى نفس الموضوع) .

- صولو كوميدى ثلاث دقائق (الموسيقى اختيارية) .
- ثلاثى كوميدى - المدرسة الإيطالية (موسيقا)
- ثنائى - مشهد ليلة / شرقية (تستخدم الطبله) .
- صولو ، أو نويتو ، أو تريو (استخدام قطعة إكسسوار أو ملابس ، الموسيقى اختيارية)
- صولو جاد متركز حول شخصية .
- مشروع بيتى .
- مشروع مايم الشارع .
- صولو من أربع / إلى خمس / دقائق (الموسيقى اختيارية)
- مشروع إخراج : يجب أن يقوم الطالب بإخراج مشروع لا يقوم فيه بالأداء .

ملحق ٧

مايم ٣ : عينة لفصل ٥٠ دقيقة

- ١ - من خمس لست دقائق تمارين تسخين (مد الجسم ، ورفع أصابع القدمين ، وقفزات ، وبوائر مغلقة ، وفرد العضلات ، وثنى ، وتمارين أخرى) .
- ٢ - من عشرين إلى ثلاثين دقيقة مراجعة التقنيات القديمة وتعليم تقنيات جديدة (يجب على الأقل تعليم إيماءة جديدة واحدة ، وإيهام واحد جديد ، ومشية جديدة) .
- ٣ - من خمس إلى ثمان دقائق تمارين تلقائية (حيوانات مجموعة ، آلات ، مفاهيم ، وغيرها) .
- ٤ - من خمس إلى ثمان دقائق تدريبات عرض .
- ٥ - من خمس إلى ثمان دقائق تمارين حساسية .
- ٦ - من خمس إلى ثمان دقائق تمارين جماعية (بشكل عام يكون مفيداً أن تنهى الفصول بتمارين جماعية لأنها تساعد على توحيد الفصل في ختام العمل) .

الفصول الأطول :

يمكن استخدام نفس التركيبة أو البنية في فصول أطول بتعليم تقنيات أكثر ، وبتكريس وقت أكثر في التمارين المتنوعة الأخرى ، وذلك يعتمد على طبيعة واحتياجات الفصل .

ملحق ٨

عروض الفصل

يمكن للفصل الذى يقدم مشاريع عروض أساسية أن يصمم بشكل مختلف عن فصل التقنيات العادية ، من المحتمل أن الأمر سيحتاج إلى فترة الفصل بأكملها لعرض ونقد كل المشاريع .

تمارين التسخين :

قد يكون محتملاً أن تقوم بتسخين قصير لو كانت فترة الفصل طويلة بما يكفى ، لكن فى معظم الحالات ربما يريد الموجه أن يلغى التسخين فى أيام العروض .

زمن البروفة :

من المحتمل أن المشاريع قد تم التدريب عليها خارج الفصل ، لكنها قد تكون فكرة جيدة أن تستخدم من خمس إلى خمس عشرة دقيقة من وقت الفصل لعمل بروفة للطلبة ، هذا سيعطى المؤدين فرصة للاسترخاء ، ولم شتات أنفسهم ، ومناقشة تفاصيل آخر لحظة ، ولراجعة القطعة مرة أو مرتين .

العرض :

بشكل عام هناك طريقتان مختلفتان لتقديم القطع : الطريقة الأولى هى أن تعرض كل قطعة ، وتتبع الملاحظات النقدية كل قطعة فى الحال ، وميزة هذه الطريقة هى أن القطعة تكون حية فى ذهن الموجه ، وبهذا سيكون النقد على الأرجح محدداً ومفصلاً .

ولهذه الطريقة نقائص بسبب الوقت الذى ينفق فى النقد ، فلن يكون كل الطلبة قادرين على العرض ، والطلبة الذين يعرضون متأخراً فى الفترة قد يصبحون أكثر عصبية من الانتظار ويسبب ربود فعلهم تجاه النقد الموجه للطلبة الآخرين .

الطريقة الثانية : هى عرض كل القطع قبل أن يتم نقد أى منها ، وميزات هذه الطريقة هى أن كل الطلبة يعرضون تحت ظروف مماثلة – نون مساعدة وبنون عائق من

سماع النقد الموجه للمؤدين الآخرين – ولن يكون هناك طالب مضطر للانتظار لوقت طويل لا ينتهى قبل أن يعرض ، وكذلك فهذه الطريقة تؤكد أن كل الطلبة يعرضون فى نفس الفترة ، ولو انتهى الوقت ، فسيكون النقد هو الذى سيتبقى وسيؤجل حتى لقاء الفصل التالى ، وليس العروض .

وهناك نقائص فى هذه الطريقة : لو انتهى وقت الفصل فمن الصعب تأجيل النقد إلى الفصل التالى والذى قد يكون بعيداً بعدة أيام فى بعض الحالات ، وتكون الطريقة مؤثرة فقط لو كان للموجه إما ذاكرة ممتازة للتفاصيل ، أو نظام فعال فى أخذ ملاحظات خلال العروض بحيث يكون النقد مفصلاً بشكل مساو .

الملاحظات النقدية :

بعض الموجهين يفضلون إعطاء النقد بأنفسهم ، وأحياناً ما تجعل قيود الوقت هذا ضرورياً ، ويجد موجهون آخرون أنه مثمر للطلبة أن يعطوا تغذية استرجاعية (النقد الذى يلى العرض) كل منهم للآخر كجزء من النقد .

هناك عدة طرق لإدخال تغذية الطالب الاسترجاعية ضمن الملاحظات النقدية :

أولاً : يمكن أن ينتظر الموجه حتى ينهى كل ملاحظاته النقدية ثم يطلب تعليقات إضافية من الطلبة فى نهاية فترة الفصل .

ثانياً : يمكن للموجه أن يطلب تعليقات الطلبة فيما يتعلق بكل قطعة بعد أن يوجه نقده لكل قطعة .

ثالثاً : يمكن أن يطلب الموجه تعليقات الطلبة أولاً ، قبل أن ينقد القطعة .

ولقد وجدت أن الطريقة الأولى هى الأكثر نجاحاً خصوصاً حين يكون زمن الفصل مشكلة ، رغم أنه من المحتمل أن تتأثر تعليقات الطلبة بأراء الموجه وبالتالي لن تكون تلقائية أصلية كما قد تكون لو أنها سبقت تعليقات الموجه .

إن تضمين تعليقات الطلبة ينجح أفضل حين يكون الفصل صغيراً جداً ، وجو الفصل ليس رسمياً ، والوقت ليس مشكلة ، وبالطبع يجب أن يجد كل موجه طريقة يحس أنها مريحة تبعاً للموقف ولأسلوب تدريسه .

التدريبات الجماعية :

لو سمح الوقت فستكون غالباً فكرة جيدة أن تُنهي فصل العرض بتدريب جماعي ، سيساعد هذا في إضفاء وحدة للمجموعة بعد تجربة فردية مكثفة تقدم عرض .

بعد العرض سيشعر الطالب غالباً بهبوط انفعالي أو ربما خوف من رفض المجموعة حتى لو كان العرض ناجحاً ، سيساعد تمرين جماعي منتقى جيداً على تخفيف أو محو التوتر أو عدم ثقة كهذه .

ويمكن أن يكون تمرين استرخاء مفيداً أيضاً ، سيساعد الاستخدام الدوري للتمارين الجماعية في الفصول الأخرى الطلبة في أن يقبلوا ، ويثقوا ، ويحترموا الجمهور ، وتساعد التمارين الجماعية أيضاً في إكساب الفصل الحساسية بشأن أهمية نقد كل منهم للآخرين ، ليس بأمانة فحسب بل بحساسية تجاه مشاعر زملائهم الفنانين أيضاً .

إرشادات التوقيت :

يمكن أن يقدم فصل مدته ساعة واحدة من عشر إلى خمس عشرة قطعة فردية (صولوهات) مدتها دقيقة ونصف ونقدها ، وست قطع لمجموعات كبيرة ونقدها ، أو ثمانية قطع ثنائية (نويتو) وثلاثية (تريو) مماثلة الطول ونقدها .

ملحق ٩

ماذا يتضمن النقد الأساسى للمايم ؟

الهدف :

هل تحقق هدف القطعة ؟

حرفى :

هل تم حكي القصة بطريقة مثيرة بصرياً ؟

هل كانت القطعة مثيرة بصرياً فى مشاهدتها ؟

هل تأثر الجمهور بطريقة ما ؟

تجريدى :

هل ترك الجمهور بإحساس مع القطعة ؟

هل ترك الجمهور بفهم للرسالة أو وجهة النظر التى قدّمت ؟

هل كانت القطعة مثيرة بصرياً فى مشاهدتها ؟

هل تأثر الجمهور بطريقة ما ؟

كوميدي :

هل كانت القطعة مضحكة ؟

جاد :

هل كانت القطعة مؤثرة ؟

الخيال :

هل كانت القطعة تقدم بشكل تخيلى ؟

هل كانت كل من الصور / المفاهيم والانتقالات بين الصور تخيلية ؟

اللحظات الانتقالية :

هل كانت اللحظات الانتقالية تخيلية ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام الحركة ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام الوقت ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام المساحة ؟

هل تولى المؤدون الفرديون مسئولية الاقتصاد والخيال فى انتقالاتهم الفردية ؟

هل اهتمت المجموعة ككل مع الاقتصاد الجماعى والخيال فى الانتقالات الجماعية ؟

الصور / المفاهيم :

هل كانت الصور / المفاهيم تخيلية ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام الحركة ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام الزمن ؟

هل كانت اقتصادية فى استخدام المساحة ؟

هل تولى المؤدى الفرد مسئولية الاقتصاد والخيال فى الصور / المفاهيم الفردية ؟

هل اهتمت المجموعة ككل بالتعامل مع الاقتصاد والخيال الجماعى فى الصور /

المفاهيم الجماعية ؟

الحضور المسرحى :

هل سيطر المؤدى الصولو على المسرح ؟ وفى العروض الجماعية هل كان المؤدون

قادرين على السيطرة على المسرح كوحدة عند الضرورة ؟

فى العروض الجماعية ، هل كان المؤدون قادرين على أخذ وتسليم الحضور

المسرحى الفردى عند الضرورة ؟

البؤرة :

هل كانت بؤرة القطعة واضحة ، محددة جيداً ، وسهل على الجمهور أن يتتبعها ؟
هل كانت المجموعة قادرة على أن تأخذ ، وتعطى وتشارك البؤرة كمجموعة
وكأفراد عند الضرورة ؟

التحكم / أو السيطرة :

هل بدا المؤدى أو بدت المجموعة أنها تمتلك تحكماً أو سيطرة جسدية فى القطعة ؟

مساحة خشبة المسرح :

هل كانت مساحة خشبة المسرح مستخدمة جيداً ؟

الطاقة :

هل بدا أن العرض يتسم بالحياة والجدة والتألق ؟

المجموعة المتجانسة :

هل بدا أن المجموعة تعمل معاً بشكل جيد من الناحية الفنية ؟

البنية :

هل كانت القطعة مبنية جيداً باستخدام المقاطع والوحدات والأقسام أو بطرق
أخرى ؟ هل كان للقطعة بداية ، وتدفق ، وخاتمة ؟

الترقيم / أو / التقطيع :

هل كانت المقاطع ، والوحدات ، والأقسام محددة (مؤكدة) جيداً ؟

التنوع الإيقاعى :

هل كان للقطعة تنوعاً إيقاعياً : سرعات وتبطيئات ، حركات متقطعة ومنسابة ،
وغيرها ؟

لحظات الصمت :

هل قام المؤدى أو المؤدون ببدء وإنهاء القطعة بلحظة تأكيد صامتة ليسمحوا
للجمهور والمؤدين للدخول فى القطعة والخروج منها ؟

ملحق ١٠

نظام لتدوين النقد

يمكن أن يكون نظام التدوين التالى مساعداً للموجهين الذين يراقبون / يشاهدون العروض ، ويكون مفيداً فى الغالب أن تستخدم ورقة كاملة لكل قطعة عرض ، بصرف النظر عن عدد المشتركين فى أداء القطعة ، سيلغى هذا " لخبطة " الأوراق خلال العروض .

يمكن تقسيم الورقة عمودياً إلى نصفين بوضع خط فى أسفل الصفحة ، ويكون الجانب الأيمن من الورقة للتعليقات الإيجابية والأيسر للتعليقات السلبية ، ويمكن فى النهاية أن يكتب الموجه التعليقات بسرعة دون النظر باستمرار فى الورقة ، ويكون هذا هاماً بشكل خاص خلال عروض الماييم حيث إن إقل لحظة - بعيداً عن القطعة - تؤكد أن هناك شيئاً قد فاتته .

قد يساعد نظام التدوين التالى :

ق = لحظات انتقالية

ص = صور / مفاهيم

ح . م = حضور مسرحى

ح . م . ف = حضور مسرحى فردى

ح . م . ج = حضور مسرحى جماعى

م = مساحة

ت . إ = تنوع إيقاعى

ب = بؤرة

ط = طاقة

م.م = مجموعة متجانسة

خ = خيال

ت = تحكم

ب = بناء أو بنية

تق = تقطيع

ملحق ١١

المجموعة المتجانسة : بعض التعريفات

المجموعة المتجانسة هي مجموعة من الأشخاص تأتي معاً من أجل غرض مشترك وتتم بتجربة الشعور بالتكامل والرابطة المنبعثة من التجربة المشتركة .

في المسرح يكون هذا الغرض المشترك فنياً في طبيعته ، ويتضمن عادة التزاماً عاطفياً بالمشروع الفني وللفنانين الزملاء المشتركين فيه .

وهناك تدريبات تساعد على بناء وإثراء الإنسامبل الفني ، ويمكن أن تنقسم إلى عدة فئات :

تدريبات جماعية :

وهي تدريبات تساعد في بناء مجموعة تتسم بالجماعية والثقة والتقبل .

تدريبات تلقائية :

وهي تدريبات تساعد المؤدى في بناء تلقائية فنية (وتساعد في بناء المجموعة المتجانسة) .

تدريبات وعى / ذاتى :

تدريبات تساعد المؤدى في تنمية فهم أكبر لنفسه كشخص وكفنان (وتساعد في بناء المجموعة المتجانسة) .

تدريبات استرخاء :

تدريبات تساعد المؤدى في تنمية استرخاء داخلي وخارجي (وتساعد في بناء المجموعة المتجانسة) .

تمرينات اكتساب الثقة :

تدريبات تساعد المؤدى فى تنمية الثقة فى نفسه والثقة فى المجموعة (وتساعد فى بناء المجموعة المتجانسة) .

تدريبات العرض :

تدريبات تساعد المؤدى فى تنمية الثقة بالذات وطاقة العرض (وتساعد فى بناء المجموعة المتجانسة) .

ملحق ١٢

مشيات ، وإيماءات ، إيهامات المايم

المشيات :

مشية المايم التقليدية	مشية الشبح
المشية للأمام	مشية الفضاء
المشية للخلف	مشية البطة
المتزلج على الثلج	قفزة الجنيه
الانسياب الجانبي لحزام السير الناقل	مشية الدمية المتحركة
الانسياب الجانبي للدمية الآلية	مشية حمل الأشياء
الانسياب الجانبي الشرقي	مشية الجذب
الجرى بالحركة البطيئة في المكان	مشية الإرهاق
الجرى المتحرك بالحركة البطيئة	الانسياب للخلف
مشية الجندي البريطاني	قفزة الضفدع
الجرى الأمريكي بالحركة السريعة	مشية تاج الزهرة
الجرى الأوروبي بالحركة السريعة	مشية التقافز
عدو الحصان	مشية المايم الدائرية
مشية الاهتزاز السريع	

الإيماءات :

جذب الحبل	الانجذاب لناحية
دفع الحائط	الدفع بعيداً
ضرب الكرة	جذب لعبة " الروديو "

الطائر
القناع
عربة التسوق
إيماءات المقاومة
القوس والسهم
رمى الكرة وتلقفها
قفزة الحافة
اتكاء البار للخلف

الإيهامات :

الدمية المتحركة

الدمية النموذج

بومة الخيل

التمثال

ميل الجسم

جلسة الكرسي

جلسة الكرسي العالى

الصعود البطيء للدرج

الصعود السريع للدرج

الباب

النافذة

الكرسي المتحرك

العكازات

المسرح العائم

السقالة المعلقة

أخذ الكلب للتمشى
البالون
إيماءات الرفع
صعود السلم
القفزات
السيجار والثقاب
الأحمال

القائم الدوار فى نافذة العرض
(" القاترينه ")

القتال البطيء الحركة

القتال السريع الحركة

شد الحبل

المرآة

الطيران بالوثب

الطيران بالحركة المضادة

طيران الطائر

اللعبة الآلية

الدراجة بعجلة واحدة

دوران صندوق الحلى

حبل البهلوان

صعود " مترو الأنفاق "

المصعد

هوامش

(١) لعبة أمريكية مشهورة - وخطرة - يقوم بها متخصصون فى القفز من طائرة ويظل مسافة طويلة فى الهواء قبل أن تنفتح المظلة (الباراشوت) ويهبط سائلاً فى بقعة معينة حيث يهطل له الجمهور ، وهى تعرض فى الأعياد ، وخاصة فى " يوم الاستقلال " فى الرابع من يوليو .

(٢) حجرة موجودة فى المدارس ، والنوادر الرياضية ، وبها " برف " أو بوابب صغيرة يخصص كل منها للاعب . ليضع فيها متعلقاته الخاصة وملابسه .

(٣) المقصود هنا بالذات محترف السباحة الذى يكون جاهزاً على الشاطئ لإنقاذ الفريق .

(٤) كما أن هناك متخصصين فى " إخراج " حفل الزفاف فى أمريكا ، وتحديد خطوات وإجراءات المراسيم ، فهناك من يتخصص فى ذلك بالنسبة للجنائزات (funeral Director) ، ويصل الأمر إلى إنه يحدد مكان وقوف أقارب الميت ، وماذا يفعلون بعد صلاة القسيس ، وكيفية إنزال النعش فى القبر ، إلخ .

(٥) المقصود هنا البائع الذى يطرق المنازل ومعه بضاعة ما ويحاول عرضها للبيع على أصحاب المنزل أو الشقة ، وهى مهنة شاقة ، فمن يقوم بها يضطر للسفر لمسافات طويلة ليحرب حظه فى المدن المختلفة ، كما أنه غالباً ما يتعرض للطرود .

(٦) Trickor Treat عبارة شهيرة يقولها الأطفال فى أمريكا فى يوم احتفالى أو عيد يسمى هالوين (يقال إن معناها " كل القديسين ") ، وفيه تعرض أفلام الرعب فى كل محطات التلفزيون ودور السينما ، وتقام حفلات تنكرية يلبس فيها الكبار والصغار ملابس شخصيات مخيفة ، وقبل الحفل يقوم الصغار بالتجول بين المنازل بملابسهم التنكرية - أو مجرد أقنعة مخيفة - ويترقبون الأبواب قائلين هذه العبارة لمن يفتح لهم ، وهى تعنى إما أن تعطينا هدية (قطع حلوى أو نقود) أو إننا سنقوم بخداعك وتخويفك ، وفى السنين الأخيرة بدأ أولياء أمور كثير من الأطفال يحظرون عليهم القيام بهذه الجولة لأنها أصبحت خطيرة .

(٧) عبارة يستخدمها الأمريكيون للإشارة إلى الصباح الذى يلي حفلاً صاخباً أو لقاءً جنسياً بين رجل وامرأة متضمناً فى الغالب عنصر الخيانة الزوجية .

(٨) تقول الأسطورة أن العربة التى تحمل " بابا نويل (سانتا كلوز) " يجرها هذا النوع من الأيائل واسمه الرنة ، ومعنى هذا العنوان أن ليلة الكريسماس (٢٥ ديسمبر) قد حلت والأيائل التى ستجر العربة المليئة بالهدايا قد أعلنوا الإضراب ، وبالتالي لن يتمكن " بابا نويل (سانتا كلوز) " من توزيع هداياه على الأطفال !

(٩) تجميع الماكينات والأنوات والعمال بحيث ينجز كل عامل عملية خاصة على سلعة ناقصة ، وهكذا

إلى أن يتم صنع السلعة على الوجه المطلوب .

(١٠) رسام يقوم برسم صورة بالحياسة على قطعة قماش ، ومستخدمًا نمطًا واحدًا من " الفرز " وهو فن قد قارب الانقراض ، ولم يعد منتشرًا .

(١١) حيوان أمريكي يعيش في جحور يحفرها بنفسه لتصبح بيته ، وهو يشبه السنجاب .

(١٢) رجل أو فتاة تمسك بعصا ملونة وتمشى أمام فرقة موسيقية في الشوارع - في احتفالات عيد الاستقلال الأمريكي ، وغيرها - وتقوم بحركات موقعة بنزاعها وبالعصا .

(١٣) في الأصل organ grinder وهو شخص يتكسب من العزف على نوع من الأرغن يعمل بإدارة مقبض في الأماكن العامة ، ولذا كانت أقرب ترجمة هي لاعب البيانولا الشهير عندنا .

(١٤) في الأصل hitchhiker ، وهو الشخص الذي اعتاد الوقوف في طريق السيارات ويشير بيده لإيقاف السيارة التي تمر به ليركب فيها .

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتكوفنا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إقيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معصم وعبد الجليل الأزنى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يعنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصه إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والأس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	أن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عطف لحد / إبراهيم قحى / مصود ملجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تانرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الألبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا بوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ - الإسلام فى البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الشطكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية أمريكية	داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدميمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز ودوجر بيل	ت : لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجنون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونيث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الفنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الألبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	ألان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسيوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أول القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسى العجوز
٧٣ - نقد استجابة القارئ
٧٤ - صلاح الدين والمالِك فى مصر
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية
٧٦ - چاك لاكان وإغواء القتل النفسى
٧٧ - تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢
٧٨ - العولة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية
٧٩ - شعرية التأليف
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»
٨١ - الجماعات المتخيلة
٨٢ - مسرح ميغيل
٨٣ - مختارات
٨٤ - موسوعة الألب والنقد
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)
٨٦ - طول الليل
٨٧ - نون والقلم
٨٨ - الابتلاء بالتغرب
٨٩ - الطريق الثالث
٩٠ - وسم السيف (قصص)
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح
الإسباني وأمريكى المعاصر
٩٣ - محدثات العولة
٩٤ - الحب الأول والصحة
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى
٩٩ - تاريخ السينما العالمية
١٠٠ - مساعلة العولة
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)
١٠٢ - السياسة والتسامح
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى
١٠٥ - منخل إلى النص الجامع
١٠٦ - الأدب الأندلسى
١٠٧ - صورة الفنان فى الشعر الأمريكى للعاصر
- ت . س . إليوت
چين . ب . توميكنز
ل . ا . سيمينوفا
أندريه موروا
مجموعة من الكتاب
رينيه ويليك
رونالد روبرتسون
بوريس أوسبىنسكى
ألكسندر بوشكين
بنديكت أندرسن
ميغيل دى أونامونو
غوتفريد بن
مجموعة من الكتاب
صلاح زكى أقطاى
جمال مير صابقى
جلال آل أحمد
جلال آل أحمد
أنتونى جينز
نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
باربر الاسوستكا
كارلوس ميغل
مايك فيذرستون وسكوت لاش
صمويل بيكيت
أنطونيو بويزو بايخو
قصص مختارة
فرنان برودل
نماذج ومقالات
ديفيد روبنسون
بول هيرست وجراهام تومبسون
بيرنار فاليط
عبد الكريم الخطيبى
عبد الوهاب المؤيد
برتول بريشت
چيرارچينيت
د. ماريا خيسوس روبيرامتى
نخبة
- ت : فؤاد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد درويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
ت : مكارم الفمري
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شبيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحي يوسف شتا
ت : ماجدة العنانى
ت : إبراهيم الدسوقي شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح
ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب علوب
ت : فوزية العشماوى
ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت : إينوار الخراط
ت : بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحى
ت : رشيد بنحو
ت : عز الدين الكتانى الإبريسى
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكاوى
ت : عبد العزيز شبيل
ت : أشرف على دعور
ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكي
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنه بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيات حصاة كونجى وسكان المستنق	ويل شورينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمىة رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا تلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - إمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيلز الكسندر وفنابولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديفى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	فولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا بولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندز فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولة	مايك فينرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف	إيقلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - باريس فى حال	ريشارد فاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى لייس	ت : على عبد الرؤوف البعبي
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاتكريد نورست	ت : عبد الغفار مكاوي
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وألونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليمان	ت: منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمساني
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحي
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومي
١٦١ - من المسرح الإسباني	الخانندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاکوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ - العلاقات بين المتنين والعلمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - في عالم طاغور	رابندراناث طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميفيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصّة إبراهيم منيف
١٧٨ - مخطرات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدي إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبي الأمريكي	فنتسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ - العنف والنبوة	و . ب . بيتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حاملة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : نسوقى سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزْدَجْ علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأدب	الفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الفانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ - الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - سياحته إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مخترعات من النقد الأنجلو - لمرىكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إيرون إمري وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لاندائى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ - الشعر والشاعرية	ألفاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدي
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ - الهبولة تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ - ليل إفريقي	رامون خوتاسنديز	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ - السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ - فردينان بوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدي عبد الغنى
٢١٢ - قصص الأمير مرزيان	مرزيان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ - مصر منذ قوم تلحين حتى رجل عبد القاصر	ريمون فلور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيندز	ت : محمد محمود محي الدين
٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك ج٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ - مسرحيتان طبيعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ - راويلا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كانو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية في الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفاي	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراي	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم في مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نقادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر ابراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارتيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف يوركي	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمن	ت : أمير ابراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى ابراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى ابراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام في السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج ١	جلال الدين الرومى	ت : ابراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكتار	ت : ياسر محمد جاد الله وعيسى مندولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الألب الإسرائيلي	جيلرافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكييل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرتيا ماركث	ت : على ابراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والعدالة فى مصر	ولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	مراجو شتامبيوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	نومنيك فينك	ت : ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوربون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكرات	ديف روينسون وجودي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلي رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني	نخبة	ت : فاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إدوارد مندوتا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	ت : علي يوسف علي
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلي	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وسموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عروكي
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزي ج ٢	جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ١	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ٢	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سي . باترسون	ت : شوقي جلال
٢٧٢ - الأليرة الأثرية في مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثروة في الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوي
٢٧٤ - السيدة بريارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود علي مكي
٢٧٥ - س. إليوت شاعرًا وثقافيًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر القلمساني
٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزي
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الألب الهندي الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - الفريوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوي	ت : جلال الحفناوي
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان روافو	ت : علي البمبي
٢٨٤ - هرقل مجنونًا	يوريبيدس	ت : أحمد عثمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامي	حسن نظامي	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج ٢	زين العابدين المراغي	ت : محمود سلامة علاوي
٢٨٧ - الثقافة والعولة والنظام العالمي	أنتوني كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ - الفن الروائي	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطي
٢٨٩ - ديوان منجوهري الدامفاني	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ - علم الترجمة واللفة	جورج موبان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج ١	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج ٢	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ - مقدمة للأدب العربي	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بنوى
٢٩٧ - فن النحويين اليونانية والسورانية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهواني	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - مأساة العبيد	أبو بكر ثقاوابليوه	ت : مصطفى حجازي السيد
٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ - أسطورة برومتيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيري وبهاء چاهين
٣٠١ - أسطورة برومتيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيري ومحمد الجندي
٣٠٢ - فنجنشتين	جون هيتون وجودي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ - بوذا	جين هوب ويورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ - ماركس	ريوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ - الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ - الحماسة - النقد الكانطي لتاريخ	جان - فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ - الشعر	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ - علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممنوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ - الذهن والمخ	انجوس چيلاتي	ت : جمال الجزيري
٣١٠ - يونج	ناجي هيد	ت : محيي الدين محمد حسن
٣١١ - مقال في المنهج الفلسفي	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ - روح الشعب الأسود	وليم دي بوز	ت : أسعد حليم
٣١٣ - أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعدي
٣١٤ - الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعي
٣١٥ - جرامشي في العالم العربي	ميشيل بروندينو	ت : كاميليا صبحي
٣١٦ - محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلي
٣١٧ - بلا غد	شير لايموفا - زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ - الأدب الروسي في السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ - صور بريد	جايتير ياسبيفاك وكريستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ - لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢	ليفى بروفنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ - التاريخ الغربي للفن الحديث	دبليوجين كلينباور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ - فن الساتورا	تراث يوناني قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ - اللعب بالنار	أشرف أسدي	ت : محمود سلامة علاوي
٣٢٥ - عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كريستين يوسف
٣٢٦ - المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ - مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ - يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ - رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم
٣٣٠ - كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شميرد	ت : سامي صلاح

طبع بالهيئة العامة لشتون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٩١٤ / ٢٠٠١

ALL ABOUT MIME

UNDERSTANDING & PERFORMING THE EXPRESSIVE SILENCE

MARAVENE SHEPPARD LOESCHKE

إن الماييم «التمثيل الصامت» بسيط ومع ذلك فهو معقد ، الماييم قصة ومع ذلك فهو ليس بقصة ، الماييم يتضمن طاقة فردية لكنه يتضمن طاقة جماعية قوية ، الماييم لا هو رقص ولا هو تمثيل ، إنه يحتل مكاناً ما بينهما ، الماييم تكنيك لكنه أيضاً مشاعر ، الماييم تجسيد بصرى خارجى لكنه أيضاً روح داخلية ، والأكثر أهمية أن الماييم صامت لكن صوته موسيقياً جميلاً . إن الصمت الفنى يلمس القلوب والأرواح والمشاعر والدخائل البشرية ، إنه يعطى الجمهور وقتاً لكى يضحك ويفكر ويبكى ، الصمت الفنى هو الموسيقى التى نجدها فى السكينة .

المثير هنا أن فنان الماييم هو الذى يقوم تقريبا بكل العمل ؛ فهو يجد الفكرة ويحولها إلى «سيناريو» ، وبعد وضع السيناريو عليه أن يقوم بتقسيمه إلى أقسام ، ووحدات ، ومقاطع ، كما أن على فنان الماييم أن يجد دافعاً لكل قسم ومقطع ووحد ، ولا بد لهذا الدافع أن يصحب كل حركة وإيماءة يقوم بها الممثل .



Bibliotheca Alexandrina



0381914

